MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07917957 8

Mainzer, Joseph
Chronique musicale de Paris

ML
270
.8
P2M25

S

CHRONIQUE MUSICALE

DE

PARIS,

PAR

Joseph Mainzer.

1re LIVRAISON.

Prix : 1 fr. 25 c.

A PARIS,

AU BUREAU DU PANORAMA DE L'ALLEMAGNE,

24, RUE RICHER;

RUE DE LA HARPE, N° 32;

ET 81, PASSAGE CHOISEUIL, A L'ATHÉNÉE DES FAMILLES.

1838.

Musique typographique de Tantenstein et Cordel, 90, rue de la Harpe

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/chroniquemusical00main

CHRONIQUE MUSICALE

DE

PARIS,

PAR

Joseph Mainzer.

1RE LIVRAISON.

A PARIS,

AU BUREAU DU PANORAMA DE L'ALLEMAGNE,

24, RUE RICHER;

RUE DE LA HARPE, N° 32;

ET 81, PASSAGE CHOISEUIL, A L'ATHÉNÉE DES FAMILLES.

1838.

ML
270
.8
P2 M25

La plus rude blessure que l'art puisse recevoir lui est toujours faite par les artistes. « Pour les « uns, » dit Schiller, « il est une divinité céleste, pour « les autres c'est une *vache à lait qui les approvi-* « *sionne de beurre.* » L'intérêt et l'égoïsme, la perversité d'idées et la perversité de tendances sont ses ennemis implacables.

Ces deux classes d'artistes auront leur part de blâme et de louange dans la *Chronique musicale*, que nous commençons à partir de ce jour, et que nous nous proposons de continuer à des intervalles plus ou moins rapprochés, selon que la matière et l'inspiration nous viendront en aide. Chacun aura, dans nos analyses critiques, la place qu'il s'est faite par ses actions et par ses œuvres. En parlant des hommes, nous arriverons aux institutions. Nous nous inquiéterons peu si notre jugement est d'accord avec celui que d'autres critiques, d'autres artistes auront porté. Notre seul but est d'être d'accord avec nous-même, avec notre plus intime conviction. Nous donnons notre avis, comme dit Montaigne, non comme bon, mais comme nôtre.

Joseph Mainzer.

AVIS.

Ceux qui désirent avoir les livraisons suivantes de la CHRONIQUE MUSICALE DE PARIS sont priés de s'adresser à un des dépôts indiqués pour la vente.

M. BERLIOZ.

C'est chose trop hardie que de publier son jugement sur toutes matières, pour que celui qui accepte une pareille tâche ne s'impose pas à lui-même l'entière approbation de sa conscience. Cette approbation est seule capable de le soutenir dans sa marche et de justifier son audace. Il faut qu'il ait foi dans sa parole s'il veut que sa parole soit respectée. Le journaliste doit avant tout croire ce qu'il dit, sous peine de mépris.

(*National* du 27 janvier 1838.)

Je parie que je suis fou. Au nom de Dieu, dites-moi ce qui en est.

(M. Berlioz, *Gazette musicale*, 1re année, p. 38.)

I.

Nous ouvrons notre série de portraits critiques par celui de M. Berlioz. Il y a un double droit : il est à la fois compositeur et critique musical. Nous allons examiner quelle place lui est due au milieu des nombreux compositeurs de notre époque, et celle qu'on doit lui assigner parmi le petit nombre de ceux qui s'occupent en France d'écrire sur la musique. Ce dernier point surtout est le plus important de la question. Les compositions dont les tendances sont vicieuses n'exercent une grande influence que lorsque c'est la puissance du génie qui les a dictées; sinon, elles passent inaperçues après avoir usé le peu d'éclat qu'une nature

avare leur avait donné en partage, comme à ces vers luisants qui brillent un seul jour. Il en est autrement de la pensée écrite. Les bons comme les mauvais principes se communiquent et se propagent par la parole écrite, qu'on appelle bien à tort la lettre morte, car elle parle souvent bien haut à notre imagination, à notre cœur; elle touche d'une main brûlante à nos sympathies, à nos souvenirs; elle nous charme ou nous blesse; elle édifie ou détruit, selon le degré d'éloquence de cette parole, suivant que l'esprit qui l'a inspirée est plus ou moins sain, plus ou moins consciencieux.

En comparant ce qu'un homme a écrit en différents endroits, en examinant le rapport des idées et des principes qu'il a exprimés à différentes époques, nous saurons si nous devons avoir foi en ses discours ou nous en défier; si nous devons accueillir ses doctrines et leur prêter notre appui, ou les combattre comme vicieuses; nous saurons si cet homme est à craindre, s'il est dangereux; si nous devons le mépriser comme abusant de sa position, comme perverti dans ses convictions; si nous devons, pleins de confiance, nous incliner devant les arrêts qu'a dictés sa conscience; ou si, enfin, nous devons le prendre en pitié comme un extravagant qui pense faire une profonde impression en jetant à tort et à travers les phrases les plus exagérées et les plus contradictoires.

Nous étions du petit nombre de ceux qui espéraient pour M. Berlioz un bel et brillant avenir comme compositeur. Le prenant pour martyr d'un besoin de novation, quelque-

fois bizarre, nous suivions le développement de ses idées sans les approuver, et nous défendions sa cause en toute occasion; en attendant ses nouvelles productions, nous vantions les qualités que nous avions rencontrées dans celles que nous connaissions. Des juges compétents, comme Fétis, auxquels appartient sous tous les rapports la prééminence de la littérature musicale, s'opposèrent vigoureusement à la tendance de M. Berlioz et la condamnèrent comme vicieuse. En reconnaissant la vérité de leurs principes, nous nous rangeâmes néanmoins du côté de M. Berlioz, car nous regardions ses compositions comme des essais, des extravagances de jeunesse, nous pensions que l'âge et l'expérience l'éclaireraient, modéreraient son imagination fougueuse et désordonnée, et développeraient, au contraire, les qualités brillantes dont nous nous plaisions à lui reconnaître le germe.

Plus tard, M. Berlioz s'occupa d'écrire des articles sur la musique et de faire de la critique. Ses écrits, comme ses compositions, étaient entremêlés de principes que personne n'oserait défendre, et d'idées nouvelles qui n'étaient pas sans mérite. Peu à peu, ne trouvant pas d'opposition sur sa route, cette opinion, ces principes, émis d'abord avec une certaine réserve, commencèrent à se faire jour avec plus d'assurance, et M. Berlioz en vint à vouloir les ériger en lois. Nous avons suivi avec intérêt et attention tous ses pas dans la carrière littéraire, le regardant comme un homme dans l'ame duquel brûlait le feu sacré de l'art dont il se montrait enthousiaste jusqu'au fanatisme; mais nous

fûmes enfin forcés de reconnaître qu'il s'écartait dans les chemins de traverse, qu'il exploitait sa position pour faire de l'art une industrie, se servant du noble titre d'artiste et de son puissant et beau prestige pour avilir et flétrir les plus hautes illustrations, tous ces noms glorieux que l'histoire a entourés de respect, noms qui, comme le souvenir des héros d'une nation, devraient élever l'ame de la jeunesse et servir d'étendard pour rallier les générations nouvelles qui ne sont déjà que trop pygméennes. Nous croyons qu'il est temps d'arrêter les missions ayant pour but de prêcher de fausses croyances, de propager de faux principes.

Nous entrons dans cette lice forts de l'appui de ceux pour lesquels l'art a une signification sérieuse; de ceux qui ont étudié l'histoire de son passé et qui portent un intérêt chaleureux à son avenir; de ceux qui cherchent à étendre son cercle sur toutes les classes; de ceux qui ont puisé à cette source sainte de vraies et pures jouissances, qui ont purifié leur cœur, éclairé leur intelligence par les œuvres immortelles des grands maîtres, de tous les hommes enfin qui, suivant les traces des Lotti et des Caldara, peuvent se dire avec orgueil comme le Corrège : *Anch' io son pittore!*

Nous commençons donc notre appréciation sur M. Berlioz, en considérant d'abord sa valeur artistique comme compositeur.

Le nombre des compositions que M. Berlioz a fait connaître dans ses concerts est très borné, mais c'est la qua-

lité et non la quantité qui décide du degré d'intérêt que nous devons à l'artiste.

Selon nous, lorsqu'un critique a prononcé, il ne doit ni ne peut révoquer son jugement si c'est la conscience qui l'a dicté, et de même que le premier ouvrage d'un auteur, fut-il un chef-d'œuvre, ne peut nous imposer à l'avance de l'admiration pour ses futures compositions, de même une œuvre qui présente quelques défauts ne doit inspirer aucune prévention défavorable contre les productions qui doivent la suivre. Les enfants d'une même mère ne se ressemblent jamais de tous points : l'un peut être d'un esprit remarquable et beau de corps, tandis que l'autre sera pauvre d'intelligence et dépourvu de charmes physiques. Chaque fois que l'artiste offre au public un nouvel ouvrage, c'est comme s'il commençait une nouvelle carrière ; la critique doit faire abstraction de ceux qui l'ont précédé et le juger comme si c'était son début. En appliquant aux ouvrages de M. Berlioz les principes que nous venons d'émettre, et qui sont les nôtres, nous devons notre opinion tout entière sur chacun d'eux : ce qui nous a semblé bien dans ses symphonies fantastiques ne peut nous forcer à accepter comme bon son *Requiem*, non plus que son *Requiem* ne peut préjudicier en rien à sa réputation dramatique, qui commence avec *Benvenuto Cellini*.

Notre opinion demeure donc invariablement telle que nous l'avons prononcée à l'égard des premières compositions de M. Berlioz, moins, cependant, l'intérêt que nous portions alors à l'artiste opprimé.

Voici comme nous nous exprimions, en parlant des symphonies fantastiques de M. Berlioz, dans *le Réformateur* du 9 mai 1834 :

« Tout en admirant la composition musicale de M. Berlioz, nous regarderons toujours son plan comme vicieux et comme puisé en dehors des bornes de la musique. Si un jour le peintre et le statuaire parviennent à transformer en signes visibles le son des voix et des instruments, ainsi que toutes les oscillations de l'air, s'ils expriment à la vue ce qui, jusqu'alors, n'était compréhensible que par le sens de l'ouïe, nous croirons que la musique *descriptive*, que la *peinture* de la *musique (Musikmalerei)* pourra prendre un rang dans les différentes branches de l'art. Déjà, depuis long-temps, ce genre de composition est tombé en décrépitude. Les *batailles* de Steibelt, avec les fanfares, le déploiement de la cavalerie et de l'infanterie, le bruit des canons, l'exhortation du général-commandant, les cris des blessés, le dernier soupir des mourants, les cris de victoire, etc..., sont choses passées de mode.

« Chaque morceau instrumental doit avoir, il est vrai, un plan pour base, une idée caractéristique susceptible de développements; mais les divers caractères de sons ne peuvent être que l'expression de sentiments vagues. Nous concevons l'ouverture du *Jeune Henri*, la *Symphonie pastorale* et la *Bataille de Vittoria*, de Beethoven : c'est un plan comme un autre, mais déjà visant trop à la peinture. Il existe, il est vrai, dans le style d'église, des

messes de fêtes et des messes de contrition, des messes solennelles de couronnement, des offices funèbres, des *requiem*. Mais il n'est pas à dire pour cela que le compositeur doive se perdre jusqu'à faire des nouvelles, des contes, des romans, de l'histoire. L'expression des sons est une expression vague ; elle n'entre dans les détails que quand il s'agit d'exprimer ou d'imiter ce qui peut être exprimé ou imité par des sons.

« Nous disions encore, à cette époque : que les sons sont impuissants à représenter les couleurs, qu'on ne rend point compréhensible par l'oreille ce qui n'est saisissable que par la vue, qu'une langue aussi générale que la musique ne saurait exprimer des spécialités. Elle peut peindre un sentiment, non le sentiment de tel individu ; la mélancolie ou la joie, non le bonheur d'*Harold ;* elle ne représentera point une montagne ; elle deviendra une marche, un chant religieux, mais rien n'indiquera qu'elle soit une marche de *pélerins* ou de *condamnés*, une *prière de pélerins*. Elle sera une sérénade, sans qu'aucun caractère révèle en elle la *sérénade d'un montagnard*, encore moins d'un *montagnard des Abbruzzes*. Enfin, comment lui sera-t-il possible de donner l'image d'une *orgie*, et spécialement d'une *orgie de brigands?* Nous le répétons, la musique est une langue trop large pour se prêter à toutes ces individualisations ; elle ne rend que des passions bien tranchées, la douleur, la joie, le délire ; elle distingue une marche triomphale d'une marche funèbre ; elle ne va point au-delà ; elle distingue entre elles une

valse, une écossaise, une polonaise; elle ne sait exprimer ni un *bal*, ni un *songe*, ni un *songe d'une nuit de sabbat*.

« Dans ce cas, il faut à la musique ou l'aide de la parole ou la scène dramatique pour traduire et expliquer sa pensée. M. Berlioz convient dans son programme *que le plan du drame instrumental a besoin* d'être exposé d'avance. Ainsi M. Berlioz lui-même reconnaît l'insuffisance de la peinture musicale.

« Le genre de musique descriptif a encore quelque lueur de possibilité quand elle se trouve, comme dans tous les ouvrages dramatiques, liée avec le sens des paroles et avec le caractère qu'elles expriment. On ne peut pas décrire une tempête ou une insurrection en musique pastorale. Mais il ne faut pas pousser cette imitation jusqu'aux détails; il ne faut pas pousser les choses jusqu'au ridicule, comme Haydn l'a fait dans la *Création*. Dans cet ouvrage, du reste admirable, Haydn ne peint pas seulement le chant des oiseaux, le mugissement du lion, il nous peint même la course du cheval, du tigre; il va jusqu'à nous représenter avec des sons le chaos et la séparation des ténèbres de la lumière.

« Tout en condamnant le plan, nous n'en admirons pas moins la musique de M. Berlioz, qui offre des beautés du premier ordre dans la première partie de la symphonie (rêveries et passions); il y a dans l'introduction de ce morceau une expression vague, ce vide des rêveries, et, ce qui les caractérise, l'absence de caractère. Comme dans un songe, nous voguons quelques instants dans ce

monde imaginaire jusqu'à ce qu'enfin cette *pensée musicale*, qui représente l'image chérie de l'artiste, vienne rompre cette uniformité. C'est de ce moment que la musique de M. Berlioz commence à captiver tout notre intérêt, toute notre attention. Cette mélodie interrompue tour à tour, soit par des accents de joie ou de fureur, de jalousie ou de tendresse, produit une illusion remplie de charme. Ces différents incidents de la passion délirante sont rendus avec une grande richesse d'harmonie, avec une instrumentation très remarquable.

« La seconde partie représente l'artiste au milieu d'une fête, au milieu d'un bal. M. Berlioz a développé dans sa valse une heureuse inspiration. Il lui a donné un type d'originalité toute particulière : c'est une mélodie de joie mêlée à un caractère de mélancolie pleine de noblesse et de grâce. Mais là, comme ailleurs, la partie descriptive mêle à cette chaleureuse inspiration sa fadeur et sa monotonie ; mais, quand reprennent le tumulte du bal, les tournoiements de la valse légère, ces défauts s'effacent et s'oublient aisément, on s'abandonne tout entier aux délicieuses impulsions de M. Berlioz. C'est dans la troisième partie surtout que les coupures produisent un effet bien désagréable. La scène *aux Champs*, malgré l'heureux mélange du thème principal, si heureusement uni au thème d'exécution par les violoncelles et les contrebasses, a beaucoup souffert de ces longueurs.

« La quatrième partie, la *Marche du supplice*, est un beau travail. C'est un travail animé d'une seule pensée,

sans morcellement, sans interruption; ce morceau est d'une conception large et grandiose; lui seul suffit pour nous montrer la haute vocation artistique de l'auteur. Le *Songe d'une nuit au sabbat* n'est pas moins grand ni moins original. Ce *Dies iræ*, joint à la mélodie principale de la symphonie par une liaison de contrepoint, est fort remarquable.

« Quant à la seconde partie, le *Retour à la vie*, ce genre de poésie musicale a montré à nu toute sa faiblesse. Le génie créateur semblait, dans cette partie, avoir abandonné l'artiste qui avait été si heureusement inspiré dans la première. La *Ballade du pêcheur*, le *Chœur d'ombres*, le *Chant du bonheur*, le *Dernier soupir de la harpe* sont des morceaux peu dignes de suivre la symphonie.

« La fantaisie sur la *Tempête* de Shakespeare nous semble une monstruosité musicale, sans plan, sans idée, et en outre d'une longueur effrayante. Le *Chœur des Brigands*, au contraire, rehausse seul par sa force, son énergie et son originalité ce que cette partie avait de désespérant.

« Du reste, nous sommes persuadés que M. Berlioz mérite tout l'intérêt que la France commence à lui porter. C'est un véritable artiste qui, après une longue lutte, après les plus nobles efforts, commence à être compris. Nous ne doutons pas qu'un jour M. Berlioz ne soit compté parmi les compositeurs dramatiques les plus distingués. »

C'était par ménagement pour M. Berlioz que nous ne

nous étendions pas davantage sur la seconde partie de l'*Épisode de la vie d'un artiste*, appelée : *Retour à la vie*, sur cette étrange combinaison de chœurs et de déclamation parlée. C'était par le même sentiment que nous nous abstenions de parler de ce programme explicatif de sa composition musico-déclamatoire que l'on distribuait dans la salle. Tout l'effet produit par la première partie de la symphonie fut tué par la seconde, et le public, qui ne quittait pas la salle, ne prenait même pas la peine d'étouffer ses éclats de rire. Dès ce jour (3 mai 1834), M. Berlioz retira de son répertoire cette partie, et il ne l'a plus fait reparaître depuis.

Chaque fois que, par la suite, nous avons parlé du genre pittoresque, chaque fois nous avons séparé les quelques heureux effets d'instrumentation, les belles idées musicales que nous voyions poindre ça et là, du désordre et du fracas, du manque de suite et d'unité de pensées qui semblaient être la base de ses compositions.

Nous parlions comme il suit, dans le *National* du 1er février 1837, en rendant compte du concert de MM. Berlioz et Liszt, donné au mois de janvier de la même année :

« Nous regrettons de voir entrer Liszt comme Berlioz dans la voie du fantastique. C'est à ceux qui sont doués d'une telle force et d'un tel talent qu'il appartient de travailler plus solidement, d'éveiller en nous de nobles pensées et des sentiments profonds, au lieu de se vouer à un genre qui n'a d'action ni sur les uns ni sur les autres. Le fantastique peut parfois apparaître comme second plan dans

une œuvre d'art, ainsi que Gœthe l'emploie dans sa *Nuit du Sabbat*; tout le reste de *Faust*, quoique en apparence fantastique, n'est pourtant que trop réel et touche au vif, comme un glaive de feu, les plaies de la société. Mais il n'en est pas de même avec la musique purement fantastique; elle est sans base et sans but, aucun intérêt ne s'y attache: c'est un vide perpétuel, comme le tonneau des Danaïdes. Plus on approfondit ces deux talents remarquables, plus on déplore ces inutiles efforts, ces luttes continuelles pour ne rien produire qui offre de l'intérêt, qui ait de la durée, un avenir. »

Comme nous l'avons dit dans l'article du *Réformateur*, reproduit plus haut, la musique descriptive n'a pas même le mérite de la nouveauté. Elle a déja été *inventée* et abandonnée bien des fois. Déjà Telemann, célèbre critique du dix-septième siècle, écrivait sur les imitateurs de l'*arc-en-ciel* au moyen de la gamme chromatiqne montante et descendante; plus tard, on fit des *clairs de lune* au milieu de l'*Agnus dei* d'une messe; on intercala des *aurores* et des *crépuscules* dans le *Credo* et le *Gloria*. Steibelt a poussé très loin la musique imitative dans le *genre martial*. Vogler lui a donné encore plus d'étendue car il a créé, pour l'orgue, le *genre maritime*; il a joué sur cet instrument *la Promenade sur le Rhin* et *la Tempête*; il s'est par cela couvert de ridicule, et son immense et triple talent de théoricien, de compositeur et d'organiste n'a point empêché qu'on lui decernât le titre de *charlatan*.

L'instrumentation s'est matérialisée du jour où, se déta-

chant de la musique vocale, elle a voulu produire à elle seule tout ce qui est du domaine de celle-ci. Haydn, Beethoven et Spohr sont tombés dans ce travers, le dernier plus grossièrement encore que les deux autres. Le goût si pur et si exquis de Mozart a préservé ce grand génie d'une erreur semblable, et sa musique instrumentale a conservé le cachet d'idéalité que les autres ont parfois perdu pour avoir permis à leur brillante imagination de se livrer à des jeux d'esprit et à de pâles imitations de la nature matérielle.

Plusieurs philosophes ont assigné la première place à la musique instrumentale, en arguant de ce qu'elle s'élevait plus haut vers l'idéal que la musique vocale, parce que, n'étant retenue dans son essor par aucun lien, pas même par la poésie, elle atteignait cette indépendance qui fait de la musique un art.

Bien loin de se diriger vers cet idéal, M. Berlioz, plus que tout autre, appelle à son aide le monde physique ; avec un penchant décidé pour le romantisme, avec une prédilection toute particulière pour tout ce qui est bizarre, il emploie tout ce que les fabricants d'instruments ont pu imaginer : les petites flûtes et les grosses ophycléïdes, les hautbois agrestes et les trombonnes sataniques, l'innocent tintillement du triangle et le terrible roulement des tambours, des grosses caisses et des tymbales, et jusqu'à l'infernal tamtam, pour nous donner une imitation exacte des oiseaux s'égayant sous le sombre feuillage, ou des innocentes brebis sur la verte pelouse, et pour nous peindre les héros et les bergers, les brigands et les pélerins, les uns chantant

sous un soleil brûlant une prière, ou une sérénade à la clarté des étoiles ; les autres célèbrant une orgie au milieu de la nuit.

Dans toutes ces peintures musicales, il y a des détails charmants qui dénotent un véritable talent, une imagination brillante, beaucoup d'originalité et un tact très sûr pour produire des effets d'instrumentation. Mais en rendant justice à ces charmants détails, nous avons toujours blâmé ce dévergondage farouche, cette imagination déréglée, ces idées décousues concourant, par l'effet des contrastes, à représenter par des sons le chaud et le froid, le noir et le blanc.

Un des écrivains les plus remarquables et les plus spirituels de notre temps a donné, dans *la France Musicale* du 8 juillet, un article sur la musique imitative; sa manière d'envisager cette question est peut-être celle qui convienne le mieux au sujet, car pour détruire un genre aussi éloigné de toute logique, de tout sentiment de l'art, la plaisanterie doit être l'arme la plus redoutable. Je me fais un véritable plaisir d'en transcrire quelques passages.

« A la première représentation de l'*Armide* (de M. Lully, « s'il vous plaît), le public fut saisi d'un enthousiasme « délirant et se récria d'admiration devant les tableaux « champêtres que le compositeur avait su offrir aux yeux, « c'est-à-dire aux oreilles de ses auditeurs. On n'imaginait « rien de plus beau, de plus expressif, de plus imitatif que « la scène pastorale du troisième acte d'*Armide*. Voici le « fait. Lully, audacieux comme tous les génies inventeurs,

« avait poussé la hardiesse jusqu'à faire entendre deux « flûtes dans l'accompagnement d'un chœur de Naïades; « et ces deux flûtes mémorables n'exécutèrent pas moins « de quatre notes (chacune) dans un mouvement lent et « solennel. Eh bien ! ces huit notes ou ces quatre doubles « notes de flûte représentèrent tout un monde nouveau à « l'imagination des Parisiens étonnés.

« *Ut, si, la, sol*, et *la, sol, fa, mi*, exécutés par deux « flûtes, cela voulait dire : un ciel bleu parsemé de petits « nuages d'argent, *ut, si, la, sol;* de vertes pelouses bien « grasses et bien dodues, *la, sol, fa, mi;* un ruisseau qui « glissait délicatement sur des cailloux blancs, *ut, si, la,* « *sol;* un troupeau de moutons, *la, sol, fa, mi;* un moulin « à vent, *ut, si, la, sol;* un âne qui va au moulin, *la, sol,* « *fa, mi;* des foins coupés, *ut, si, la, sol;* un orage, la « grêle, la pluie, les éclairs, le tonnerre, *la, sol, fa, mi !!!*

« Maintenant, je vous supplie d'écrire un ou plusieurs « volumes, comme vous voudrez, sur l'expression et sur « l'imitation musicale.

« Cette heureuse découverte de Lully donna l'éveil au « génie imitatif. Un quart de siècle après l'*Armide*, on « devint plus hardi, en vertu de la loi du progrès. Quand « on voulait décrire une scène pastorale, on se servait tou- « jours de deux flûtes, mais ces deux flûtes jouaient seize « notes au lieu de huit; et, dès que ces deux flûtes parais- « saient sur l'horizon, le parterre s'écriait d'une voix una- « nime : Voici la plaine Saint-Denis !

« Après un demi-siècle, on adjoignit deux hautbois aux

« deux flûtes. — Où étais-tu, ô clarinette! — Nouveau « progrès de l'imitation musicale. Les trente-deux notes « qui disposaient de la nature champêtre passèrent de l'état « de blanches à l'état de noires, puis à l'état de croches, « puis à l'état de doubles-croches, pour arriver enfin à « l'état de trille continu. La clarinette prit son rang dans « l'orchestre; vinrent ensuite la petite flûte, le flageolet, « le galoubet, la cornemuse, le cor de chasse et le cornet « à piston, cet instrument de civilisation à l'usage du dix- « neuvième siècle. Et l'imitation pastorale ne connut plus « de limites.

« De l'imitation des choses on en vint à l'imitation des « mots. On inventa le calembourg musical. J'en sais un « exemple curieux. Dans une messe exécutée en 1810, le « compositeur écrivit l'*Agnus Dei* en pastorale. Ce compo- « siteur raisonnait ainsi : *Agnus* signifie agneau ou petit « mouton; or, les moutons n'ont pas pour habitude de se « promener dans l'église Saint-Roch; ils vont paître vul- « gairement au milieu des champs; pour envoyer paître « les moutons, il faut des bergers ; les bergers portent des « houlettes et quelquefois des cornemuses; donc, pour « qué la musique de l'*Agnus Dei* soit conforme aux paroles, « il est absolument nécessaire d'exécuter une pastorale; « et en avant les flûtes !

« Il est si bien convenu que la flûte et le hautbois agitent « les peupliers et font fleurir les marguerites, qu'un com- « positeur serait impitoyablement sifflé s'il s'avisait de « peindre une pastorale avec des violons. Oh ! nous sommes

« de rigoureux observateurs des règles. Supposez qu'un « air d'opéra commence par ce vers :

La trompette a donné le signal des alarmes,

« Si le public n'entend pas une demi-douzaine de trom- « pettes dans l'accompagnement, il jettera des pommes « cuites au musicien. Le public aime sans doute la musi- « que, mais il aime encore mieux les calembourgs.

« Pendant long-temps, on s'est borné aux imitations pas- « torales en musique ; on hasardait bien quelques coups de « timballe et quelques tremolandos pour imiter l'orage, « quelques coups de trompette pour annoncer un person- « nage belliqueux, quelques fanfares de cor pour annoncer « un amateur de la chasse ; mais il n'y avait de grande, de « parfaite imitation que celle de la vie champêtre. Cela ne « pouvait pas durer toujours.

« Des innovateurs se sont rencontrés qui ont dit : Il n'y « a pas que des moutons et des bergers dans la nature, il « y a aussi des brigands : faisons des brigands. — Alors a « été créée et mise au monde l'imitation du brigand. La « manière la plus connue de se servir du brigand c'est de « le mettre en orgie. D'ailleurs le brigand musical appa- « raissait en même temps que le brigand littéraire. M. Vic- « tor Hugo infestait la scène de brigands. Il inventait de « jeunes et belles princesses qui disaient en vers ostro- « goths : O mon amour, mon ame, mon brigand, que je « t'aime ! Brigand, mon ami, que je te presse sur mon

« cœur ! Non, il n'est pas au monde de brigand plus aima-
« ble que toi ! *et cætera.*

« Le génie musical, jaloux des brigands de M. Victor
« Hugo, se décida à frapper un grand coup et inventa les
« orgies de brigands. — Pourquoi faites-vous des orgies
« de brigands ? — Parce que les brigands font des orgies.
« — Ah !.... en avez-vous vu des orgies de brigands ? —
« Non ; mais j'ai vu des ophycléïdes, des buccins, des
« trombonnes, des cimballes, des chapeaux chinois et des
« tam-tams, tous instruments de brigandage, de tout quoi
« je vais vous fabriquer l'orgie la mieux conditionnée.....
« — Je vous suis fort obligé.

« Le Tasse monta un jour sur une colline et dit à un de
« ses admirateurs : Voyez-vous ce beau paysage, ce ciel
« admirable, ces masses de verdure, ce fleuve majestueux,
« ces cabanes de bergers, et, dans le lointain, la ville avec
« ses remparts, ses créneaux et sa noire fumée ; voyez-
« vous briller ces armes et se dérouler tout ce tableau de
« guerre....? voilà mon poème. — Le musicien peut dire
« aujourd'hui : Voyez-vous cette mine de cuivre ? — Oui.
« — Eh bien ! voilà ma musique. »

C'est à peu près dans le même sens que s'exprimait, à ce sujet, un autre journal. On y lit :

« La langue de Gluck, de Sacchini, de Mozart, de Ci-
« marosa, de Boïeldieu et de Rossini a semblé insuffisante
« à M. Berlioz ; il a prononcé cet oracle : que la phrase
« musicale pouvait et devait tout peindre, tout décrire
« avec l'exactitude la plus rigoureuse ; il a affirmé qu'avec

« des instruments et des voix on pouvait traduire *l'Homme*
« *des champs* et le poème de *l'Imagination*, de Delille, et
« il a composé des symphonies où l'on trouve tout ce qu'on
« veut : des pélerins, des sorciers, des orgies de brigands,
« des rondes du sabbat, des scènes de la place de Grève,
« les plaisirs de la campagne, la satisfaction d'une ame sen-
« sible et vertueuse, la bienfaisance, les vertus théologales,
« l'espace, l'infini, la géométrie et l'algèbre, tout enfin,
« excepté de la musique. »

Pour clore la question sur la musique pittoresque et imitative, nous donnons à nos lecteurs un échantillon des programmes qu'elle enfante; nous espérons qu'ils se divertiront, autant que nous l'avons fait nous-mêmes, des heureuses découvertes qu'elle a amenées, et de toutes les ressources qu'on y trouve.

Dans le programme d'un concert donné à Lyon, le 3 février 1834, par M. Mansui, *pianiste-compositeur*, et que nous avons sous les yeux, l'avant-dernier morceau, sous le n° 7, est intitulé : *Voyage de France en Italie par la Suisse et la Savoie; esquisses musicales en forme de pot-pourri* GIOCOSO. Ce n° 7 est subdivisé en seize parties différentes, dont voici l'explication donnée par l'auteur :

N° 1. Adieux pathétiques.

2. Départ de Paris. *On distingue le galop des chevaux, les coups de fouet des postillons et le bruit des roues de la voiture.*

3. Air français : *Bon voyage, cher Dumolet,*

4. Air de Joconde : *J'ai long-temps parcouru le monde.*
5. *Arrivée en Suisse.*
6. Le Ranz des Vaches.
7. Air de Guillaume-Tell, de Rossini, varié.
8. *Arrivée en Savoie.*
9. La Savoyarde.
10. *Mouvement de surprise et d'admiration en entrant en Italie.*
11. Thème italien : *Sul margine d'un rio*, avec variations brillantes.
12. Barcarole vénitienne et fragment d'un air de Zampa.
13. *Promenade sur l'Adriatique.*
14. *Tempête dont tous les accidents sont exprimés..*
15. *Les nuages se dispersent et le soleil reparaît.*
16. On danse la *Tarentelle* pour se réjouir.

En bas de ce programme, nous lisons : « Cet ouvrage tout nouveau fait partie de la 1re livraison du *Répertoire des Jeunes Virtuoses*, que M. Mansui vient de publier, et qui se vend chez lui, rue du Pérat, n° 1, au 2e étage. »

II.

Les compositions de M. Berlioz contenaient assez de beaux détails, assez de moments heureux, et prouvaient suffisamment la puissance d'imagination de leur auteur, pour qu'il fut permis à tout juge impartial de concevoir des espérances sur son avenir. Aussi, oubliant tous les défauts de ses premières créations, nées dans les moments de fièvre et de délire d'une jeune imagination, nous attendions avec confiance ses nouveaux ouvrages.

Il fut enfin chargé, par le ministre, d'une œuvre importante. C'était la circonstance la plus favorable pour faire apprécier le mérite, jusques-là contesté, du compositeur. On lui commanda un *Requiem* pour l'anniversaire des victimes de l'attentat Fieschi.

A la demande de M. Berlioz, je proposai à une cinquantaine de mes élèves d'aider à son exécution, ils y consentirent et étudièrent les parties.

Mais un changement de ministère amena un changement

de dispositions, et l'apparition de l'ouvrage fut ajourné. Pour ceux qui n'avaient pas, comme quelques critiques éminents et presque toute la presse, condamné sans appel les compositions de M. Berlioz, cette circonstance ajouta encore à l'intérêt qu'ils lui portaient.

La prise de Constantine et la fête funèbre célébrée aux Invalides fournirent à M. Berlioz l'occasion si long-temps attendue de présenter son ouvrage au public. En songeant combien l'auditoire, déjà ému par l'aspect imposant de cette solennité nationale, de ce deuil général, devait se trouver bien disposé pour accueillir la composition qu'on allait soumettre à son jugement, nous étions plein de confiance dans le succès. Nous suivions pas à pas, et avec recueillement, le texte sacré pour mieux comprendre, mieux saisir l'ouvrage dans son ensemble, et dans toutes ses nuances.

Malgré le concours de 300 exécutants et des meilleurs artistes de Paris, le public resta généralement froid à cette solennelle audition ; presqu'aucune des pensées du compositeur ne trouva d'écho dans l'ame des assistants, presqu'aucune corde de sympathie ne fut touchée.

L'ensemble de la composition et l'accueil qu'elle avait reçu avaient fait sur nous une impression tellement pénible que, pour ne pas faire une blessure trop profonde au cœur du jeune compositeur et ne pas lui porter un trop grave préjudice dans l'opinion de ceux qui n'avaient pas entendu son ouvrage, nous résolûmes de nous abstenir de faire connaître notre opinion.

Mais, comme par enchantement, des nuées d'enthousiastes s'élevèrent : tous les anciens chefs-d'œuvres avaient été effacés par celui-ci ; le *Requiem* de Jomelli, ceux de Gossec, de Mozart, de Chérubini, n'étaient que des productions pâles et mesquines à côté de l'ouvrage de M. Berlioz. Tout ce que l'art antique et celui des temps modernes nous avaient laissé, avait été écrasé par l'œuvre immense d'un génie nouveau. C'est à peine si ces nombreux fanatiques laissaient debout les statues de Buonarotti et de Raphaël, du Corrège et de Palestrina, car jamais œuvre créée par la main des hommes ne pouvait prendre place sur l'autel élevée au nouveau Dalaï-Lama !

M. Bottée de Toulmon, bibliothécaire du Conservatoire, déclarait, dans la *Gazette musicale* du 10 décembre 1837, que *les conséquences de cet ouvrage n'allaient à rien moins qu'à révolutionner la musique religieuse de fond en comble.* A propos du *Dies iræ*, il fait une description des plus effrayantes.

« L'effroi commence à surgir de toutes parts, la terreur « se fait jour sous toutes les formes, et comme s'il n'était « plus possible d'y échapper, les voix se répètent entre elles : « Voici le jour, le jour du jugement, *Dies iræ, dies illa ;* trois « phrases d'un caractère sombre se rapprochent, se serrent, « se croisent; les ténors jettent comme des sanglots et des « soupirs entrecoupés ; la consternation redouble, le péril « devient plus pressant; une plainte nouvelle vient prolonger le désordre, quand tout-à-coup éclatent les effroyables « secousses qui avaient déjà ébranlé l'orchestre, et, du sein « d'une explosion foudroyante, s'élèvent les voix qui crient :

« *Et iterum venturus est judicare vivos et mortuos*, etc.
« Avant lui (M. Berlioz), bien des compositeurs avaient eu
« sous les yeux la prose terrible de l'office des morts; mais
« pas un ne nous avait dévoilé le douloureux effroi qui s'y
« trahit à chaque ligne, les angoisses déchirantes du cou-
« pable à la seule idée de son juge, le remords traversant
« la prière, l'espérance en lutte avec le désespoir. Pas un
« n'avait encore trouvé l'art de jeter le désordre dans nos
« cœurs, à nous, hommes incrédules et sans foi, etc. —
« Ce qu'aucun d'eux n'avait songé à faire, M. Berlioz l'a
« osé avec un rare bonheur, etc. Aussi, nous n'hésitons
« pas à l'affirmer, du *Requiem* de M. Berlioz date, pour la
« musique sacrée, une ère toute nouvelle, etc. »

Plusieurs autres adulateurs de la même force se sont prononcés dans le même sens. Après avoir vu des génuflexions aussi comiques et entendu des hymnes aussi bouffonnes, on aurait été coupable de garder le silence, de laisser croire au bouleversement du monde musical, au triomphe de la matière sur l'esprit. Si, dans ce que nous avons écrit sur le *Requiem* de M. Berlioz, on ne trouve pas le même délire d'admiration, on ne nous accusera pas du moins, après une si grande déception, de n'avoir pas fait preuve de beaucoup de modération et de réserve dans notre critique. Nous mettons le lecteur à même d'en juger en reproduisant ici notre article du 12 décembre 1837, inséré dans le *National*.

« Berlioz est le premier des compositeurs dont, depuis long-temps, l'imagination ait été mise à contribution pour embellir une grande cérémonie religieuse. Il a été appelé

à célébrer la mort glorieuse des victimes de Constantine, que le deuil légitime de toute la France accompagnait au tombeau. Berlioz, qui, par l'originalité de son talent, l'extravagance de ses œuvres, s'est acquis des admirateurs et des adversaires, a vu le premier s'ouvrir la vaste et imposante nef des Invalides, pour exposer en face d'un immense public le fruit de sa fougueuse imagination. Tout en constatant le succès obtenu par tant de suffrages, nous devons néanmoins entrer dans l'analyse détaillée de son ouvrage, dire ce qui nous a semblé digne d'admiration, comme aussi ce qui ne nous a pas paru à la hauteur de la circonstance.

« Lorsqu'on écoute pour la première fois les symphonies de Berlioz, on est frappé de la conception originale, on est étonné des effets nouveaux qu'il a su trouver dans la musique instrumentale. Porté par prédilection vers le genre dans lequel il a réussi, le genre fantastique, la musique descriptive et pittoresque, Berlioz en a transporté le type dans le grand ouvrage qu'on vient d'exécuter aux Invalides. Il est vrai qu'il y a une certaine ressemblance entre la tradition de la nuit du sabbat du moyen-âge et ce que dit la mythologie chrétienne des souffrances des pécheurs au grand jour du jugement, dont le *Dies iræ* de la messe mortuaire nous donne une si admirable description, une description si pleine de verve et de poésie. Mais quoique ce soit l'imagination du peuple qui, se complaisant dans tout ce qui est d'une nature mystérieuse, ait créé ce monde fantastique de sorciers et de démons, et lui ait donné cette terre

pour habitation ; quoique ce soit elle aussi qui ait peuplé des mêmes êtres l'enfer de l'autre monde, cependant il doit exister une différence, et la sublime et touchante poésie de la messe des morts, le caractère qui y règne, indiquent assez qu'elle exige des accents d'une autre couleur. La source de l'un est la superstition, l'origine de l'autre est la foi.

« Celle-ci, bien qu'elle soit la mère de la première, a une pensée bien plus élevée : un dieu est sa source ; une vie éternelle son but. Les ombres et les fantômes créés par l'imagination passent ; le peuple même, dans ses légendes, ne leur a véritablement consacré que quelques nuits : les nuits saintes et la grande fête de Blocksberg, la fameuse nuit du sabbat, celle du 1^er^ mai. Mais la mort et tout ce qui doit la suivre, d'après la croyance catholique, remplit l'homme de terreur, et un saint frémissement parcourt tout son être chaque fois qu'elle vient frapper à sa porte ou à celle de son voisin.

« Rien n'égale les vives couleurs, la foi sainte que le poète du moyen-âge a répandues sur le *Dies iræ ;* c'est une pensée unique qu'il a poursuivie. Il n'a jamais été fait une plus belle description du jour du jugement et de la comparution du pécheur devant son juge ; le *Dernier Jugement* de Michel-Ange, celui de Rubens n'en sont que des copies Si jamais poésie a été favorable à la musique, c'est certainement celle-ci, et le plain-chant sublime que l'église catholique lui a consacré en est une preuve incontestable. Quoi de plus beau, de plus touchant, et à la fois de plus

élevé, de plus rapproché de nos sentiments, que les accents de cette mélodie si admirable, de cet hymne si grave ! Cependant Berlioz ne s'est pas contenté de ce texte : il ne lui a pas semblé suffisant pour le plan de son ouvrage. Il y a fait des changements qui sont loin d'être heureux ; il a appelé à son secours celui du *Credo* pour compléter le *Dies iræ*. Nous regrettons que Berlioz se soit laissé entraîner à cette erreur ; qu'il ait jeté de la prose au milieu de la poésie sans qu'on puisse y voir d'autre motif que de placer quelques mots de terreur et quelques fanfares de plus. Par exemple, après les mots :

Quantus tremor est futurus
Quandô judex est venturus
Cuncta strictè discussurus.

Il a ajouté :

Et iterum venturus est
Judicare vivos et mortuos.

« Le contresens que présente l'addition de cette phrase latine, n'est pas la moindre bévue du compositeur. D'après lui, le Juge Suprême, après être venu pour juger, viendra de nouveau juger les vivants et les morts.

« Outre que Berlioz a fait une faute grave en affaiblissant par cette prose la haute inspiration du poète, il a encore bouleversé tout le chant, de façon qu'il serait facile de lui signaler d'autres incorrections, des fautes de logique et des omissions de ce qui lui paraissait sans doute ne pas bien se plier à son plan. Ainsi, dans le *Confutatis maledic-*

tis, flammis acribus adictis, il dit simplement *voca me* pour *voca me cum benedictis ;* ailleurs, il dit deux fois *à profundo lacu libera me*, etc. A quel propos, dans quel but ces changements?..... La conception musicale ne saurait ni les défendre, ni les justifier.

« D'après une telle disposition du thême de son ouvrage, par cette altération du texte, que tout compositeur de musique doit regarder comme sacré et inviolable, on peut déjà juger que Berlioz était très enclin à sacrifier la pensée poétique, qui devait présider à son ouvrage, aux effets projetés par le musicien.

« L'introduction, ou le *Requiem æternam*, est d'un style grave et sérieux. Le contraste des voix de basse et de ténor est traité avec beaucoup plus d'habileté et de calcul que de sentiment religieux. De là vient naturellement que ce morceau nous laisse froids, et produit, malgré la grande masse d'exécutants, si peu d'effet.

« Le *Dies iræ*, la pièce capitale de la messe des morts, qui, dans sa conception, n'est qu'un seul morceau où règne une seule pensée nuancée de diverses couleurs, a été divisé par le compositeur en sept numéros, tous distincts les uns des autres, différents de caractère, de style, et n'ayant entre eux rien de commun ni aucune liaison. C'est encore là une grave aberration de l'auteur. Nous concevons qu'un plan colossal comme celui de Berlioz, où, dans chaque numéro, la continuelle reproduction d'une pensée et ses divagations interminables ; en faisant une symphonie à part, ne pouvait se plier à des formes si restreintes, mais

peut-être eût-il mieux valu qu'il suivit la marche ordinaire; sa musique en aurait été plus puissante, et ses accents auraient eu plus d'expression religieuse.

« Les masses, dont Berlioz est si prodigue, surtout dans le *Dies iræ*, sont certainement d'une grande force, mais ce sont des effets mondains : les fanfares de trompettes et de clairons, le roulement des tambours, au milieu desquels quelques-uns prétendent avoir démêlé les soupirs et les sanglots entrecoupés des trépassés, où d'autres ont vu le bouleversement du monde, le craquement des cieux, et les quatre anges proclamant aux quatre coins de la terre la fin des temps, n'ont été pour nous qu'une belle et majestueuse tempête, ou la reproduction d'une insurrection populaire, d'une bataille : nous n'y avons trouvé rien qui nous rappelât le temple où nous étions, ni le motif qui nous y avait attirés. Les cris impuissants et déchirants que nous entendions au milieu de tout ce vacarme n'étaient pour nous que les voix des dames choristes de l'Opéra, qui, fidèles à leurs habitudes, se démenaient pitoyablement pour attraper le fil de la mélodie que Berlioz avait placée sur une échelle un peu haute.

« Néanmoins, toute cette première partie, traitée avec une rare habileté d'instrumentation, jetait ça et là des éclairs d'une brillante imagination.

« Après avoir épuisé les effets sur le jugement du Seigneur, le n° 3, selon la distribution de Berlioz, semble vide et sans couleur jusqu'au *Rex tremendæ*, où toute sa verve se fait jour de nouveau, et où, sur une belle et noble pen-

sée : *Qui salvandos salvas gratis*, une belle et noble mélodie vogue dans tout son éclat, dans toute sa grandeur religieuse. C'est un des plus beaux moments du compositeur : la vérité, la nature ont pris place à côté de l'art.

« Le n° 5, *Quærens me sedisti lassus*, est sans effet. Le *Lacrymosa*, au contraire, est plein d'élan poétique, plein d'inspiration, et le thème est travaillé avec infiniment d'art et de talent ; c'est un des meilleurs morceaux, et celui qui a conservé le plus d'unité de pensée. Le n° 7 en est l'opposé ; il y règne une telle monotonie de rhythme et de mélodie, un tel morcellement de pensée, une telle séparation d'une phrase, d'un mot à l'autre, que nous chercherions en vain à y démêler l'intention du compositeur.

« Nous n'avons pas été plus heureux avec le n° 8, où les trombonnes rendaient toujours, commes pédales, le dernier son du plain-chant avec un ronflement très suspect, et qui semblait nous cacher un sens plus plaisant que lugubre.

« Vers la fin, l'ouvrage si éclatant dans l'introduction devait naturellement paraître pâle, puisque ses proportions avaient été outrepassées dans les parties descriptives du bouleversement de la nature, où le penchant si prononcé de l'auteur pour la musique imitative perçait si évidemment. Partout, dans cette description, nous avons pu reconnaître et le style et le caractère des symphonies fantastiques. Il est à déplorer que Berlioz n'ait pas pu, dans la conception de son œuvre, s'élever au-dessus de ce matérialisme grossier. Cette représentation pittoresque de la fin des mondes pourrait être trouvée étonnante dans une

salle de concerts, comme nous avons trouvé ses symphonies, mais l'église réclame des accents plus élevés et plus en rapport avec l'esprit et la pensée qui ont dicté le texte, ainsi qu'avec les mots naïfs et simples qui lui servent d'interprètes.

« Nous le répétons, Berlioz a révélé de nouveau un grand talent d'instrumentation. Son ouvrage est plein d'idées nouvelles et hardies. Il n'est pas aussi heureux dans la manière de grouper ses parties de chant, et si son *Requiem* a produit souvent de grands effets, certes, la partie vocale n'y était pour rien. Il paraît que, à cet égard, Berlioz s'est beaucoup négligé, ou peut-être est-ce à dessein qu'il sacrifie la puissance de l'une à celle de l'autre. On pourrait encore lui faire un reproche relativement à l'instrumentation, c'est que les violons apparaissent trop souvent en petites interruptions de quelques notes, traits auquels l'auteur semble attacher une très grande importance. Dans les symphonies, ou plutôt dans les quatuors de Beethoven, nous rencontrons de ces jets capricieux du génie, folâtrant dans un *scherzo* et occupant agréablement l'auditeur ; mais dans une œuvre religieuse destinée à être produite dans la vaste basilique des Invalides, cela n'est pas digne de la circonstance. En général, le compositeur semble n'avoir pas assez considéré le lieu destiné à cette grande cérémonie funèbre : sans cela, son ouvrage aurait été beaucoup plus simple dans son plan et plus grandiose dans ses proportions. L'esprit religieux semble lui être entièrement étranger, et, au lieu de le laisser présider à sa

conception, c'est le calcul qui en a pris la place, un calcul froid et étroit; on y sent le travail pour trouver des combinaisons bizarres, des effets nouveaux et d'une certaine originalité; et le compositeur laisse échapper ainsi les véritables effets dont la musique la plus simple est si riche.

« Les huit paires de timballes, la réunion de trois orchestres, l'énorme matériel de cuivre, tout cela ordonné et disposé tel que l'a fait Berlioz, n'a pas ému, touché autant, à beaucoup près, que le plain-chant du dernier *De profundis* dans toute sa nudité, toute sa simplicité séculaire.

« Un compositeur obtiendra difficilement une exécution plus brillante que celle qui a été accordée à Berlioz pour l'œuvre de son imagination. Si l'effet n'en a pas été tel qu'on était en droit de l'attendre, Berlioz en profitera; il reviendra de ses divagations à une plus grande simplicité : la simplicité n'exclut pas l'originalité du génie; il verra que l'exemple de ceux qui ont écrit avant nous, et qui ont porté leur nom et leur gloire d'une nation, d'un siècle à l'autre, n'est pas à dédaigner; qu'il y a là beaucoup à apprendre, sans qu'il soit nécessaire de renier son propre génie ou de rétrograder.

« Le vrai et le beau sont, de tout temps, les éléments de l'art, l'un pour le fond, l'autre pour la forme. La vérité dans l'expression des sentiments, des mouvements du cœur, est la base de la musique; la nature extérieure appartient plutôt à la peinture. C'est en confondant les attributions de ces deux arts dans ses symphonies que Berlioz s'est

attiré tant de justes critiques. C'est encore ce qui l'a égaré dans son *Requiem :* au lieu de peindre les sentiments d'un pieux croyant à la pensée du dernier jugement, il a peint le jugement lui-même, la destruction des mondes, la résurrection des trépassés et toutes les diableries de l'enfer du Dante. Ces graves erreurs, admissibles tout au plus dans une symphonie fantastique, ne peuvent trouver accès dans une église.

« Du reste, l'ouvrage de Berlioz est une apparition musicale très remarquable. Il a été écrit trop en mépris de tout ce qui est estimé dans ce genre pour pouvoir être comparé à aucun autre. C'est une spécialité qui, quoique conçue d'une manière que nous n'approuvons pas, est cependant venue donner une nouvelle preuve du talent et de la puissance d'imagination de l'auteur. »

Nous n'étions pas le seul de notre opinion. Un article du *Constitutionnel* du 6 décembre, écrit par un de nos meilleurs critiques, contient les passages suivants :

« Pris dans son ensemble, le *Requiem* est une composi-
« tion décousue, pleine d'aspérités et de contrastes cho-
« quants, où brillent, çà et là, des idées grandes et belles,
« des inspirations soudaines, mais où il n'y a ni couleur,
« ni style. En dépit de tous ses efforts pour être original,
« M. Berlioz n'a point de style à lui. Sa manière change
« incessamment, et, en voulant n'imiter personne, il imite
« tout le monde, c'est-à-dire il exagère les formes de tous
« les grands maîtres : il va de Mozart à Beethoven et de
« Hændel à Rossini, oui, à Rossini, ne vous déplaise. M. Ber-

« lioz, qui a écrit tant de feuilletons contre la mélodie rhythmée, contre les phrases carrées, enfin contre ce qu'il « appelle, en son style des *Débats*, la musique de nourrice, « M. Berlioz arrive quelquefois, après avoir livré son orchestre à des contorsions effroyables, après avoir accablé « de fatigue les plus vigoureuses contrebasses de Paris, il « arrive, dis-je, à quelque bonne mélodie bien rhythmée, « bien classique, bien découpée en 4, 8, 12 et 16 mesures. « En un mot, M. Berlioz fait quelquefois du Rossini pur et « simple ; c'est une cruelle punition pour un réformateur « aussi rébarbatif ! etc. Le plus grand reproche qu'on puisse « faire à M. Berlioz, c'est qu'il ne sait pas traiter une idée « musicale. Il manque de suite ; ses phrases se succèdent, « mais elles ne sont point liées entre elles ; il n'a pas de « trame, de tissu dans le style, etc. »

Du reste, nous n'avons pas besoin de chercher la critique de cet ouvrage ailleurs que dans les écrits de M. Berlioz lui-même, qui, en condamnant le *Requiem* de Mozart, a expliqué les bases d'après lesquelles le sien a été fait. Son opinion sur l'ouvrage de ce grand maître fut communiquée aux lecteurs de la *Gazette Musicale*, le 7 septembre 1834. (Les lecteurs du *Journal des Débats* ont eu la presque textuelle reproduction de cet article, le 9 août 1835.) Il dit à propos du *Tuba mirum :*

« Tous les récits mystérieux sur Mozart ont fait pour la « célébrité de l'ouvrage plus que l'ouvrage lui-même. Car, « franchement, le *Dies iræ* est-il assez largement conçu ? « La musique en est-elle bien à la hauteur du sujet ? Cela

« répond-il bien à l'idée qu'on se forme de l'épouvante « universelle à l'arrivée du Juge Suprême, quand la mort « elle-même s'étonne à l'aspect de ses victimes renais- « santes et tremble de voir son empire détruit ! etc. L'ima- « gination, même la plus paresseuse, ne va-t-elle pas beau- « coup au-delà de l'effet produit par cette musique? Et « l'art serait-il réellement impuissant à satisfaire ici les « exigences de l'imagination ? Le *Tuba mirum* ne produit « ordinairement qu'un médiocre effet, quand il ne fait pas « éprouver à l'auditeur un désappointement fort désa- « gréable. La phrase par laquelle il débute est sublime, « mais elle n'aboutit à rien, et l'instrumentation en est » pâle et faible. C'est une voix seule qui récite ce verset ; « pour sonner l'appel terrible qui doit retentir par toute la « terre, et réveiller les morts au fond de leurs tombeaux, « un seul trombonne est employé. Pourquoi donc un seul « quand trente, quand trois cents ne seraient pas de trop? « Serait-ce parce que le mot *Tuba* exprime le singulier et « non le pluriel? C'est faire injure à Mozart que de lui « supposer un instant une aussi sotte idée (dans la *Gazette* « *Musicale :* sotte et étrange bévue). Pourquoi, immédia- « tement après cet appel et la phrase vocale qui y corres- « pond, ce calme inattendu dans tout le morceau, et cet « accompagnement bien plus inattendu encore des bassons « roucoulant dans le médium? — Il s'agit bien là de bas- « sons ! Il s'agit bien de faire filer des sons à un chanteur « quand nous attendons LA PEINTURE DES DERNIÈRES « CONVULSIONS DE L'UNIVERS EXPIRANT ! etc. Il est incon-

« cevable que Mozart s'y soit trompé; cela est impossible « même, et nous aimons mieux croire que cette partie du « *Requiem* n'a été qu'ébauchée par lui, et que le continua- « teur n'en aura pas saisi l'esprit en la terminant. J'ai en- « tendu des critiques défendre ce morceau, en disant que « le chanteur et le trombonne n'étaient que des *symboles,* « et que la musique d'un *Requiem* ne devant point avoir de « formes dramatiques, Mozart avait eu raison de concevoir « son *Tuba mirum* comme il l'a fait. En vérité, c'est avoir « bien envie de jouer sur les mots. Si le trombonne et le « chanteur ne sont que des symboles, autant valait alors em- « ployer un contralto et un violoncelle au lieu d'une basse « et d'un instrument de cuivre; ce système symbolique est « fort commode, il rend facile la justification de toutes les « idées avortées.

Heureusement que les hommes qui oseraient déclarer le *Requiem* de Mozart un œuvre *avorté* sont rares. Jusqu'à présent, aucun de ceux qui ont connu et étudié cet ouvrage admirable n'en a conçu une opinion semblable à celle de M. Berlioz. Loin de faire, par des hérésies de cette force, des prosélytes en faveur de l'enfant de son imagination, il lui sera difficile de trouver dans le monde musical des enthousiastes disposés à sacrifier le *Requiem* de Mozart au sien, à moins que ce ne soient M. Bottée de Toulmon et quelques autres amateurs du fantastique.

Quand le célèbre Hiller ouvrit pour la première fois le *Requiem* de Mozart, le vénérable vieillard joignit les mains en signe d'admiration et resta comme en prière devant

cet œuvre posthume du grand génie, et lorsqu'il l'eut copié de sa propre main, il écrivit sous le titre : OPUS SUMMUM, VIRI SUMMI !

Aux funérailles de Haydn, à celles de Beethoven, à tous les convois funèbres et à tous les anniversaires des grands hommes, on exécute cette sublime inspiration. Le *Requiem* de Chérubini partage seul cet honneur avec celui de Mozart. Nous n'avons pas à craindre de voir jamais l'ouvrage de M. Berlioz rivaliser avec ce dernier. Long-temps encore les temples retentiront des derniers accents du compositeur mourant, après que le *Requiem* de M. Berlioz aura été enseveli sous la poussière des bibliothèques. Un jour, peut-être, on le déterrera par curiosité pour voir jusqu'où peut aller le dévergondage musical

Pour qu'une musique soit véritablement belle et puisse prétendre à la perfection, il faut, selon M. Berlioz, qu'elle représente ostensiblement tout ce dont parle le texte qui lui sert de base. Un *Amen*, un *Alleluïa* doit alors être rendu par des timballes et des trompettes; et qui sait, peut-être, par des coups de fusils? Quand il est question dans le *Credo* du *Crucifixus est,* il faut qu'on voie, dans la musique, les bourreaux, la victime résignée et silencieuse; qu'on voie la croix, qu'on entende le bruit des marteaux, les derniers soupirs du Christ. De même qu'au *Natus ex Maria Virgine*, on devrait entendre les cris de douleur de la mère et les vagissements du nouveau-né.

Le *Dies iræ* de Pittoni, qu'on exécute à la mort des papes, et toutes les belles compositions à quatre et à huit

voix seulement, et sans aucune espèce d'accompagnement, qui ont été faites sur la même poésie, ne signifient donc rien? Ils ont donc été tous dans le faux ces nombreux génies qui nous ont précédés et qui ont rendu la pensée du poète du moyen-âge avec le simple secours de la voix humaine, puisqu'il faut, au dire de M. Berlioz, non un trombonne, mais trente, mais trois cents? Une composition exécutée par trois cents de ces instruments terribles serait donc encore meilleure que celle de M. Berlioz; celle qui en aurait quatre cents, quatre mille ou quarante mille serait donc, à proportion, d'autant supérieure à celle de Mozart qui n'en a qu'un seul? A moins qu'on ne veuille exécuter celle de Mozart par un nombre illimité de trombonnes, ce que personne n'empêche. Si donc nous estimons la valeur de la musique d'après le nombre des exécutants, alors la musique religieuse au temps de la consécration du temple de Jérusalem était arrivée au plus haut degré de perfection qu'il soit possible d'atteindre, et auprès de laquelle celle de M. Berlioz, malgré ses trois orchestres, n'est qu'une bague à musique de la fabrique de Genève, une véritable musique de Lilliputiens, car, à cette solennité, il y avait quarante mille harpes, cent mille trompettes et deux cent mille chanteurs, si ce n'est davantage.

Que les grands artistes, peintres, statuaires, musiciens étaient loin des idées gigantesques de M. Berlioz! Au lieu de petits blocs de marbre pour faire des dieux et des déesses, ils auraient dû prendre des montagnes tout entières. Pour peindre la mort du Christ, Raphaël, Rubens, le Titien

et le Tintoret se servaient de couleurs pour représenter le sang ; ils auraient dû tremper leurs pinceaux dans le sang même. Ils n'ont pas su faire entendre le craquement de la terre qui s'entrouvre, le bruit des os des morts qui s'entrechoquent dans les tombeaux. Ils n'ont pas su représenter sur leurs toiles les épaisses ténèbres qui couvrirent la terre à cet instant suprême. Ils se sont contentés des symboles, les ignorants !... *Ce système symbolique est fort commode, il rend facile la justification des idées avortées.*

M. Berlioz veut faire de la musique ce que Ribera, peintre napolitain, voulait faire de la peinture : pour composer son Christ mourant, il prit pour modèle un criminel que l'on crucifiait. Il y avait une si hideuse expression dans le tableau, que le peuple, saisi d'horreur, s'enfuit de l'église où on l'avait exposé.

On croirait que tout ceci est exagéré, mais c'est exactement ce que demande M. Berlioz dans le même article où il parle du *Requiem* avorté de Mozart. Il continue ainsi :

« On conçoit que ce tableau d'épouvante puisse être « rendu d'une façon plus saisissante, plus complète, mais « non pas avec les moyens employés par le compositeur. Il « faudrait sortir tout-à-fait du cercle si borné de nos dis- « positions orchestrales d'aujourd'hui, pour peindre gran- « dement cette foule de pâles humains qui se précipite « éperdue aux pieds de l'Arbitre Suprême : *judicanti respon- « sura ;* ce désordre des éléments, ces déchirements de la « terre qui s'entrouvre à la voix effroyable des trompettes « de la milice céleste, l'étonnement, la stupéfaction de la « nature, l'espérance des justes, les pleurs et les grince-

« ments de dents des réprouvés, en un mot tout ce qu'il « y a de sublime dans le texte sacré. »

Nous ne faisons nul doute que cette musique de démoniaques, cette musique que M. Berlioz nous dépeint, puisse être du goût de tous les hommes dépravés qui cherchent des émotions grossières et brutales jusqu'au pied de l'échafaud, et de tous les habitués de l'arène dégoûtante de la barrière du Combat. On pourrait lui répondre par ce que Zelter, le grand musicien directeur de l'Académie de chant de Berlin, disait à propos d'un autre *Requiem : Que, pour pouvoir écouter une telle musique, il faudrait avoir bu force eau-de-vie.*

Que dire de M. Berlioz qui a écrit plusieurs fugues dans son *Requiem*, lorsqu'à propos du *Requiem* de Mozart, il s'exprime ainsi :

« Un auteur craindrait de passer pour ignorant, d'être « montré au doigt par les garçons de classes et les portiers « des conservatoires, s'il ne fourrait, bon gré mal gré, dans « sa messe, une *bonne fugue* bien brutale, bien violente, où « les choristes braillent à tue-tête pendant que l'orchestre « s'agite en tous sens comme subitement saisi d'un accès « de délire furieux. »

Avec de tels principes, ne doit-on pas s'étonner que M. Berlioz ait enrichi son *Requiem* de fugues bien lourdes, bien scolastiques, bien *violentes*, pour nous servir de ses propres expressions ; de fugues, enfin, telles que les font les élèves des conservatoires ; et qui ont été, non chantées, mais *braillées à tue-tête.*

Mais si ses fugues n'ont pas réussi, ne pourrait-on pas

dire encore avec lui (*Gazette musicale*, 1re année, p. 125) : « Le génie est un prince qui ne donne pas audience tous « les jours ? »

Il faut pourtant dire à M. Berlioz que, même dans les fugues, la main du maître peut se reconnaître, et que le génie peut très bien y trouver place. Tout le monde sait faire des fugues ; mais des fugues comme nous en admirons dans la *Création* de Haydn, dans les oratorios : le *Judas Machabée*, le *Messie* de Hændel, des fugues de cette sublime facture, oh ! non, tout le monde n'en fait pas ; et nous n'en trouvons nulle part qui leur ressemblent, pas même celles de M. Berlioz.

Si M. Berlioz avait connu les fugues de l'admirable *Lauda Jerusalem* de Caldara ; s'il avait connu celles de Scarlatti, introduites dans ces prodigieuses créations tant et si justement admirées par Hasse et Hændel, nous aimons à croire qu'il aurait regardé les siennes comme de pauvres études, comme de pâles et tristes essais, qu'il aurait réfléchi à deux fois avant de les produire à la face du public, et que, surtout, il se serait bien gardé de s'écrier à propos du *Gloria* d'une messe de Beethoven : « *Puisse l'inventeur des fugues être maudit jusqu'à la con-* « *sommation des siècles !* » (*Journ. des Déb.* du 20 févr. 1835).

Il est facile de voir que si M. Berlioz n'a pas été plus heureux dans ses compositions, ce n'est pas faute de talent, mais faute d'avoir des idées justes sur la musique. Ceci nous sera démontré jusqu'à l'évidence, quand nous aurons examiné avec attention ses différents écrits sur cet art.

Ce sont donc plutôt les faux principes de M. Berlioz que nous condamnons que ce n'est sa musique, et notre critique a pour but de servir d'avertissement aux jeunes compositeurs afin qu'ils se tiennent en garde contre le danger des mauvaises doctrines ; car, pour ce qui regarde les compositions, il ne suffit pas de sympathiser avec l'auteur pour être entraîné à imiter ses ouvrages, il faut encore que ceux-ci aient obtenu un succès d'enthousiasme ; et, jusqu'à présent, on ne peut pas dire que les inspirations de M. Berlioz soient arrivées à ce point.

Quoique les symphonies et la musique religieuse de M. Berlioz n'aient pas eu tous les suffrages désirables, tout le succès que nous espérions, cela ne prouve rien contre ses œuvres futures, et il se pourrait que *Benvenuto Cellini* fut un chef-d'œuvre de musique dramatique. N'est-il pas reconnu que le grand Haydn n'a pas réussi en toutes choses, et même que ses opéras étaient très médiocres ? Mozart n'a-t-il pas eu aussi ses côtés faibles ? Et les compositions religieuses de Beethoven ne manquent-elles pas de l'onction qui doit caractériser la musique sacrée ?

III.

Après avoir donné nos idées sur M. Berlioz, considéré comme compositeur, nous arrivons à donner quelques appréciations sur sa manière d'écrire comme critique musical.

Ses premiers articles sur la musique ont paru dans le *Rénovateur*. Après la mort du journal légitimiste, M. Berlioz devint un des rédacteurs du *Réformateur*. Il quitta la feuille républicaine pour entrer à celle des *Débats*. Sur ce terrain littéraire, les travaux de M. Berlioz étaient plus nombreux que dans la composition. Il eut ainsi une vaste arène ouverte à l'art, et il pouvait exercer une grande influence sur les artistes. M. Berlioz s'est-il servi de ces divers journaux, auxquels il faut ajouter la *Gazette Musi-*

cale, pour travailler dans ce but? ou bien en a-t-il profité pour satisfaire ses affections et ses haines particulières ?

S'il fallait en juger par les écrits de M. Berlioz, l'histoire de la musique et les grandes transformations de l'art ne remonteraient pas au-delà de Gluck. Quelques grandes phrases jetées çà et là, quelques noms célèbres des seizième et dix-septième siècles, cités quelquefois avec respect, quelquefois avec un profond mépris, ne suffisent pas pour donner une idée nette à cet égard. Voici, par exemple, ce que pense M. Berlioz de Palestrina, le plus grand génie de son temps, de cet homme dont les œuvres font depuis trois siècles l'admiration de tous ceux qui les connaissent; après leur avoir naïvement accordé un certain charme, il dit :

« Mais ce charme est le propre de l'harmonie elle-même, « et le prétendu génie du compositeur n'en est point la « cause, si toutefois on peut donner le nom de composi- « teurs à des musiciens qui passaient leur vie à compiler « des successions d'accords comme celle des *Improperia* « chantés dans la chapelle Sixtine le samedi saint.

« Dans ces psalmodies à quatre parties, où la *mélodie* et « le *rhythme* ne sont point employés, et dont l'*harmonie* se « borne à l'emploi des *accords parfaits* entremêlés de quel- « ques suspensions, on peut bien admettre que le goût et « une certaine science aient guidé le musicien qui les « écrivit ; mais le génie! Allons donc, c'est une plaisan- « terie! Je ne nie pas que Palestrina ait pu être doué, à un « degré fort élevé, de toutes les qualités qui constituent

« le génie musical, mais je soutiens que rien n'en atteste « la présence dans les chœurs qu'il nous a laissés ; les con- « ditions imposées au musicien en rendaient le développe- « ment impossible. Si Beethoven lui-même s'était trouvé « dans le cas d'écrire pour la chapelle du pape, force lui « eût bien été de se conformer aux traditions, et nous « aurions quelques centaines de groupes d'*accords parfaits* « de plus écrits par le grand homme, il est vrai, mais dans « lesquels Palestrina, Baini [1], Leo, Allegri, et mille autres « auraient eu autant de part que lui. »

Ainsi, d'après M. Berlioz, toutes les compositions de Palestrina et des innombrables compositeurs de la chapelle papale n'auraient été écrites, à différentes époques, que dans le style qualifié d'*al organo*, comme les *Improperia?* Et les ouvrages *alla capella*, comme les messes et les hymnes chantés à la chapelle Sixtine, ne seraient aussi que des *psalmodies à quatre parties, sans mélodie, sans rhythme, et dont l'harmonie se bornerait à l'emploi des accords parfaits?*

Nous demanderons à M. Berlioz, ou au premier élève du Conservatoire, si jamais la science de l'harmonie a été poussée plus loin que dans les œuvres, non seulement à

(1) Comment Baini se trouve-t-il cité entre Palestrina, Léo et Allegri? Pourquoi faire intervenir un compositeur de nos jours en parlant des contemporains de Raphaël et du Corrège? Est-ce que, par hazard, M. Berlioz prendrait Baini pour un compositeur du seizième ou du dix-septième siècle?

quatre, mais à huit, dix, douze, et seize parties de Palestrina, d'Orlando Lasso, de Moralès, et de tant d'autres? Que la musique des grands maîtres de ce temps soit sans *rhythme*, cela n'a pu venir à la pensée d'aucun de ceux qui, en si grand nombre, se sont complus dans l'étude de ces ouvrages. Si M. Berlioz a manqué de partitions, ou de bonne volonté pour les lire, pourquoi n'a-t-il pas assisté aux solennités si remarquables de la chapelle Sixtine, où son mandat de lauréat aurait dû l'obliger d'aller au moins une pauvre petite fois pendant son séjour à Rome, s'il était nécessaire de se faire violence pour cela. Nous connaissons bien des hommes qui ne se feraient pas prier pour aller entendre ces œuvres monumentales, ces hymnes aussi admirables que les tableaux de Michel-Ange qui ornent les murs de ce sanctuaire.

Pour tout le monde, le *rhythme* est une chose bien connue. Mais nous serions curieux de savoir comment M. Berlioz le définit. Dans plusieurs feuilletons, il annonce que nous sommes à la veille de voir la musique subir une révolution complète sous ce rapport. Il est temps que M. Berlioz nous donne une idée nette et précise de sa théorie du *rhythme,* car si nous n'avons que ses compositions pour indices de cette grande réforme, qui, dit-il, doit avoir lieu avant dix ans, nous sommes très porté à croire que le *rhythme Berlioz* n'est autre chose que l'irrégularité, le désordre dans les proportions d'un ouvrage. Cette révolution du rhythme nous paraît aussi ridicule que si un élève en architecture proposait un bouleversement total de ce

qu'on appelle vulgairement la symétrie. Si vous ôtez à la musique son rhythme, vous lui enlevez son plus grand charme; si vous ôtez la symétrie à l'architecture, vous détruisez toute beauté de la forme; essayez d'ôter la lumière au ver luisant, vous le faites mourir.

Il est difficile de trouver M. Berlioz d'accord avec lui-même, car c'est après avoir fait un crime aux anciens ouvrages de n'avoir point de *rhythme* qu'il vient nous dire que le rhythme adopté de tout temps doit être remplacé. Par quoi? Nous l'ignorons, M. Berlioz ne s'est pas encore expliqué là-dessus; ses prochains ouvrages nous l'apprendront sans doute.

Pour modifier le jugement qu'il en a porté sous le rapport mélodique, nous inviterons M. Berlioz à lire les ouvrages suivants de Palestrina: la partition de la messe dite *Missa papæ Marcelli*, le *O crux ave spes unica*, le *Alla riva del Tebro*, que les élèves de Choron exécutaient avec tant d'ensemble: Nous l'engagerons à lire le fameux *Lamentabatur Jacob*, de Moralès, ce morceau que Martini appelait la composition la plus complète qui fut au monde, et qu'il trouvait incomparable. Que M. Berlioz lise encore les psaumes pénitentiaires d'Orlando Lasso, composés pour calmer la conscience troublée de Charles IX après la nuit de la Saint-Barthélemi.

Si les chanteurs du pape ont écrit sur les partitions de Lasso: *Hic ille Lassus qui lassum recreat orbem* (c'est ce Lasso qui récrée le monde fatigué), à qui fera-t-on croire que les inspirations d'un tel homme soient sans couleur,

sans caractère mélodique. L'illustre savant Thibaut, le plus célèbre jurisconsulte de l'Allemagne, auteur d'une brochure remarquable sur la musique, dit : « Quand le « soir je rentre chez moi, fatigué de mes occupations de la « journée, j'ouvre les partitions de Palestrina, j'en fredonne « les parties l'une après l'autre, je m'exalte par la beauté « de ces mélodies à tel point que je finis par pleurer comme « un enfant. » Et dans un autre endroit : « Celui qui juge « avec impartialité, dit-il, doit avouer que tout ce qui est « essentiel en musique, la *mélodie* et *l'harmonie*, était aussi « bien connu des anciens compositeurs que de ceux des « temps modernes : les inimitables plain-chants en sont la « preuve irrécusable. »

Le même auteur raconte que : « Le Corrège, la veille « de sa mort, rêvait qu'il habitait le séjour des bien- « heureux avec Palestrina. Il faut en conclure que le « grand peintre devait avoir admiré, pendant sa vie, les « chefs-d'œuvre du grand compositeur... Nos musiciens « égoïstes, qui souvent ne peuvent cacher leur triste nul- « lité que par un pitoyable esprit de dépréciation, devraient « plutôt avouer humblement ce qui ne peut échapper « à ceux qui voient clair, et dire : nous blâmons ce que « nous ne connaissons pas; nous ne voulons pas apprendre « ce que nous ne comprendrions que difficilement. — L'eau « trouble ne reproduit plus les images avec clarté, et les « anges de Raphael ne sont rien si on les regarde avec des « yeux couverts des voiles de la cécité [1]. »

(1) Thibaut, *Ueber Reinheit der Tonkunst*.

Gluck, l'idole de M. Berlioz, n'avouait-il pas dans ses dernières années que, dans ses chœurs et ses récitatifs, il avait pris pour modèles les anciennes compositions italiennes?

La gloire de Palestrina et celle des auteurs anciens n'est pas encore éclipsée. Plusieurs ouvrages ont paru en Allemagne qui prouvent qu'au contraire on s'occupe avec ardeur d'étudier les œuvres de Palestrina, de Monteverde, etc., etc. Choron lui-même travailla à répandre les ouvrages de ces maîtres: il les publia, il les fit exécuter. Dans ses derniers jours, il nous montra le manuscrit d'un ouvrage sur Palestrina dont il était idolâtre [1]. Rochlitz, le patriarche de la critique musicale en Allemagne, dont les jugements étaient respectés par Mozart, Beethoven, et par tous les musiciens de ce pays, publie une collection de cette haute musique à laquelle M. Berlioz refuse et la mélodie, et le rhythme, et l'harmonie.

(1) M. Berlioz, après avoir donné dans le *Réformateur* une notice biographique sur Choron, après en avoir parlé dans la *Gazette Musicale*, revient à plusieurs reprises, dans le *Journal des Débats*, sur ce savant professeur, et avec une sorte d'enthousiasme. Était-ce pour augmenter le nombre de ses feuilletons, ou était-ce parce qu'il partageait les principes de Choron? Nous ne croyons pas que cette dernière supposition soit la véritable, car Choron ne reconnaissait pour bonne que la Musique ancienne depuis Palestrina jusqu'à Casali : Choron ne voulait pas entendre parler de celle qui était postérieure à Hændel, pas même de celle de Beethoven! Qu'aurait-il dit du *Requiem* de M. Berlioz? Qu'aurait-il dit du jugement de M. Berlioz sur Palestrina?

sans caractère mélodique. L'illustre savant Thibaut, le plus célèbre jurisconsulte de l'Allemagne, auteur d'une brochure remarquable sur la musique, dit : « Quand le « soir je rentre chez moi, fatigué de mes occupations de la « journée, j'ouvre les partitions de Palestrina, j'en fredonne « les parties l'une après l'autre, je m'exalte par la beauté « de ces mélodies à tel point que je finis par pleurer comme « un enfant. » Et dans un autre endroit : « Celui qui juge « avec impartialité, dit-il, doit avouer que tout ce qui est « essentiel en musique, la *mélodie* et *l'harmonie,* était aussi « bien connu des anciens compositeurs que de ceux des « temps modernes : les inimitables plain-chants en sont la « preuve irrécusable. »

Le même auteur raconte que : « Le Corrège, la veille « de sa mort, rêvait qu'il habitait le séjour des bien- « heureux avec Palestrina. Il faut en conclure que le « grand peintre devait avoir admiré, pendant sa vie, les « chefs-d'œuvre du grand compositeur... Nos musiciens « égoïstes, qui souvent ne peuvent cacher leur triste nul- « lité que par un pitoyable esprit de dépréciation, devraient « plutôt avouer humblement ce qui ne peut échapper « à ceux qui voient clair, et dire : nous blâmons ce que « nous ne connaissons pas; nous ne voulons pas apprendre « ce que nous ne comprendrions que difficilement.—L'eau « trouble ne reproduit plus les images avec clarté, et les « anges de Raphaël ne sont rien si on les regarde avec des « yeux couverts des voiles de la cécité [1]. »

(1) Thibaut, *Ueber Reinheit der Tonkunst.*

Gluck, l'idole de M. Berlioz, n'avouait-il pas dans ses dernières années que, dans ses chœurs et ses récitatifs, il avait pris pour modèles les anciennes compositions italiennes ?

La gloire de Palestrina et celle des auteurs anciens n'est pas encore éclipsée. Plusieurs ouvrages ont paru en Allemagne qui prouvent qu'au contraire on s'occupe avec ardeur d'étudier les œuvres de Palestrina, de Monteverde, etc., etc. Choron lui-même travailla à répandre les ouvrages de ces maîtres; il les publia, il les fit exécuter. Dans ses derniers jours, il nous montra le manuscrit d'un ouvrage sur Palestrina dont il était idolâtre [1]. Rochlitz, le patriarche de la critique musicale en Allemagne, dont les jugements étaient respectés par Mozart, Beethoven, et par tous les musiciens de ce pays, publie une collection de cette haute musique à laquelle M. Berlioz refuse et la mélodie, et le rhythme, et l'harmonie.

(1) M. Berlioz, après avoir donné dans le *Réformateur* une notice biographique sur Choron, après en avoir parlé dans la *Gazette Musicale*, revient à plusieurs reprises, dans le *Journal des Débats*, sur ce savant professeur, et avec une sorte d'enthousiasme. Était-ce pour augmenter le nombre de ses feuilletons, ou était-ce parce qu'il partageait les principes de Choron? Nous ne croyons pas que cette dernière supposition soit la véritable. car Choron ne reconnaissait pour bonne que la Musique ancienne depuis Palestrina jusqu'à Casali ; Choron ne voulait pas entendre parler de celle qui était postérieure à Hændel, pas même de celle de Beethoven! Qu'aurait-il dit du *Requiem* de M. Berlioz? Qu'aurait-il dit du jugement de M. Berlioz sur Palestrina?

Et, à Paris, n'exécute-t-on pas encore les ouvrages de Palestrina? N'avons-nous pas entendu, il y a quinze mois, chez Musard, et l'hiver dernier chez Valentino, son *Alla riva del Tebro?*... Nous doutons que d'ici à trois cents ans l'on chante à Rome de la musique de M. Berlioz; que l'on y recherche alors les symphonies fantastiques et le fameux *Requiem* du compositeur dauphinois comme si c'étaient les précieuses reliques d'un saint.

Sans entrer dans de plus larges développements, nous abordons la question du voyage des lauréats en Italie, à cause de sa connexité avec les idées que nous venons d'exposer.

C'est une monomanie chez M. Berlioz de décrier le voyage en Italie, les académiciens ignorants qui décernent le prix, et l'institution qui impose ce pélerinage à l'élève couronné; et parce que M. Berlioz n'y a rien appris, il prétend qu'on n'y peut rien apprendre. Il a fait là-dessus une foule de plaisanteries, plus agréables les unes que les autres, dans la *Gazette musicale* du 2 février 1834, qu'il a copiées presque textuellement et agrandies, en les délayant dans la 1re livraison de l'*Italie pittoresque*. Des rédacteurs de la *Gazette musicale* ont réfuté M. Berlioz avec une très grande supériorité, et ils ont montré, tout en reconnaissant les abus de l'institution, que le voyage des lauréats pouvait être fort utile à ceux qui voulaient en profiter.

En ridiculisant les académiciens ignorant la musique, chargés de prononcer sur le plus digne, M. Berlioz ne fait pas attention qu'on pourrait penser qu'il est redevable à

cette ignorance même de la faveur du premier prix qu'ils lui ont accordé; la seule description de son voyage en Italie nous autoriserait à le croire.

Par ce récit, on voit qu'au lieu d'étudier les anciens chefs-d'œuvre, il courait dans les montagnes d'Albano et de Subiaco. Ce n'est pas à celui qui, une guitare au côté ou un fusil sur l'épaule, s'enivrait avec de l'eau-de-vie, se roulait dans les fossés, qu'il appartient de juger de l'utilité d'une telle institution et de chercher à la détruire.

M. Berlioz s'exprime ainsi au sujet de ses excursions dans les environs de Rome : « Quelquefois, quand au lieu « du fusil j'avais apporté ma guitare, me postant au centre « d'un passage en harmonie avec mes pensées, je m'eni- « vrais, à dessein, avec de l'eau-de-vie.... Ainsi sous les « influences combinées de la liqueur enivrante, des souve- « nirs, de la poésie et de la musique, j'atteignais le plus « incroyable degré d'exaltation.... jusqu'à ce que tombant « affaissé au milieu de ce chaos de poésie, murmurant des « vers de Shakespeare, de Virgile et du Dante.... je m'en- « dormais. »

Si les élèves français à Rome ne profitent pas plus que M. Berlioz ne l'a fait de leur séjour à la villa Médicis, qu'est-ce que cela prouve ? La nation est généreuse envers les artistes ; les artistes sont ingrats envers la nation, et pas toujours dignes d'une telle distinction. Car, croirait-on possible qu'un jeune compositeur pût séjourner à Rome sans aller entendre les chants séculaires de la chapelle papale ? Et pourtant cela est arrivé, et notamment à

M. Berlioz. Nous avons démontré plus haut que la musique de Palestrina, qu'on y exécute presque continuellement telle qu'elle a été transmise, par tradition orale, depuis Palestrina jusqu'à nous, est totalement étrangère à M. Berlioz. Un musicien n'a qu'à assister une seule fois à ces solennités pour avoir une tout autre idée du style de ce maître et de ses différents genres de composition. Si cette fausse opinion des œuvres de Palestrina ne suffisait pas pour convaincre qu'il n'a pas visité la chapelle Sixtine, M. Berlioz le prouverait encore par ce qu'il dit, dans la *Gazette musicale* du 2 février 1834 : qu'il a entendu le *fameux Miserere de la semaine sainte chanté par cinq voix*. Que M. Berlioz nous pardonne notre incrédulité, mais elle est basée sur ses propres assertions; il confond probablement, comme beaucoup de voyageurs qui n'y regardent pas de si près, la chapelle Sixtine, où se fait le service du pape et des cardinaux, avec la chapelle Clémentine où se fait celui du chapitre du Vatican. On ne chante pas, que nous sachions, dans la chapelle Sixtine, à cinq voix, mais à trente ou trente-cinq. Et, d'ailleurs, comment M. Berlioz peut-il avoir entendu chanter à cinq voix des compositions qui sont écrites pour des chœurs et des doubles chœurs?

On voit encore à quel degré M. Berlioz est resté étranger à la musique de la chapelle Sixtine, quand il dit avoir entendu le *fameux Miserere*. Puisqu'il était à Rome pendant la semaine sainte, nous ne comprenons pas quel est le *Miserere* qu'il désigne sous le nom de *fameux* ; tout le monde sait qu'on en exécute trois, pendant trois jours

consécutifs, et qu'ils sont aussi *fameux* l'un que l'autre. Pour nous éclairer sur tous ces points, nous supplions M. Berlioz de nous dire en quelle année il a trouvé la chapelle Sixtine dans une telle disette de chanteurs, lequel des trois jours il a assisté à l'exécution du fameux *Miserere*, et, enfin, lequel des trois *Miserere* on a exécuté ce jour-là ?

Nous reviendrons un jour sur ce sujet ; nous montrerons alors, malgré l'exemple de M. Berlioz, et contrairement à son opinion, comment l'élève peut faire de sérieuses et utiles études à Rome, à ce berceau des hommes sur lesquels se base, à juste titre, la gloire de l'Italie ; des hommes dont l'histoire nous raconte des miracles, et dont les ouvrages ont appelé en pélerinage les étrangers de toutes les parties de l'Europe. Nous donnerons alors notre avis sur ce qu'il y aurait à faire pour que l'élève se rendît digne des faveurs après lesquelles tant d'artistes, moins heureux que lui, ont soupiré vainement.

IV.

Mais ce n'est pas seulement à ces temps anciens que s'en prend M. Berlioz, c'est aussi à la musique moderne, et surtout aux compositeurs français ; les malheureux ! Les ouvrages de ses compatriotes ne sont pas plus sacrés pour lui que ceux qui ont fait la gloire et la réputation de l'Italie. L'école française n'a jamais brillé par une harmonie savante, non plus que par une ingénieuse et riche instrumentation ; mais ce qu'aucune autre nation n'est en droit de lui contester, c'est la grace, la finesse de l'expression ; c'est un cachet de délicatesse et de vérité, une tournure spirituelle qui font rechercher et chanter ses mélodies dans

tous les pays. C'est à ces qualités que la France est redevable de l'accueil que reçoit partout sa musique, toute légère et toute superficielle qu'elle soit. Les airs de Grétry, de Nicolo, Dalayrac, Méhul, pour ne pas remonter au temps de Lulli et de Rameau, les airs de Berton ont une suavité de mélodie, une couleur si ravissante, qu'il sera difficile à la musique pittoresque de M. Berlioz de les faire oublier; car, dans quel pays n'a-t-on pas chanté avec délices : *Du moment qu'on aime; Une fièvre brûlante; La danse n'est pas ce que j'aime; Dans un délire extrême; Enfants de la Provence.* Qu'on nous montre une mélodie, de quelle école que ce soit, qui puisse lutter de grace et de charme avec l'air : *Dans un amoureux délire !* Nous demanderons à nos lecteurs, et à M. Berlioz, si un morceau de l'école fantastique peut effacer les airs des muses qu'il nomme dédaigneusement *provinciales*, et qu'il gratifie de son *souverain mépris.* Jamais écrivain a-t-il parlé avec plus d'inconvenance que ne l'a fait M. Berlioz des compositeurs français, depuis l'auteur du *Devin du village* jusqu'à celui du *Pré-aux-Clercs ?*

Nous comprenons qu'un compositeur qui se plaît dans les peintures et les contorsions d'une *Nuit de sabbat*, ait en aversion les mélodies simples et touchantes de l'auteur du *Devin du village*; mais, ce que nous ne comprenons pas, c'est le langage sans retenue et sans vergogne du feuilletoniste des *Débats*, d'un journal qui a tant de fois rendu un juste hommage à l'homme que le monde entier envie à la France, et qui fut grand philosophe, grand législateur

Ce que nous ne comprenons pas, c'est le peu d'estime que M. Berlioz montre pour ce que le temps a consacré. Tout étranger qui connaît les ouvrages de J.-J. Rousseau le vénère ; c'est un nom saint inscrit dans le martyrologe des prophètes et des bienfaiteurs de l'humanité ; avec quel empressement les voyageurs de toutes les nations ne se rendent-ils pas à la modeste habitation du grand homme ! Avec quel respect ne considèrent-ils pas les moindres objets qui lui ont appartenu ! Et, enfin, quand les armées étrangères ont pénétré en France, n'a-t-on pas surpris des officiers prussiens agenouillés dans la chambre de J.-J. Rousseau!... Et, chaque jour, ne voit-on pas les nombreux visiteurs se découvrir en entrant dans cette chambre et ne quitter ce lieu que remplis d'une profonde émotion et les larmes aux yeux ! Et maintenant, quel est le Français qui ne sent pas la rougeur lui monter au front quand il voit un de ses compatriotes travailler à tourner en ridicule et à rabaisser le génie qui, comme il le disait lui-même, cherchait dans la musique *la consolation de ses misères?*

Que la musique du *Devin du village* ait vieilli dans sa forme, qu'elle n'ait pas atteint l'horrible fracas d'instrumentation où est arrivée, trois-quarts de siècle plus tard, la musique pittoresque, cela peut être; mais en mérite-t-elle moins d'être estimée sous le rapport de ses mélodies gracieuses et vraies? D'autres compositions ont aussi des formes surannées : celle de Gluck en fourmillent; celles de Haydn, de Mozart, et même les pre-

niers ouvrages de Rossini ne sont pas exempts de ce reproche.

M. Berlioz ne peut pardonner à Jean-Jacques d'avoir fait de la musique qui plaisait, qui plaisait infiniment, et qui plaît encore aujourd'hui ; car quel est le Français, l'Italien, l'Anglais, l'Allemand qui n'a pas chanté : *Que le temps me dure !* [1] et qui ne chante pas avec plaisir : *Je l'ai planté, je l'ai vu naître,* et les airs du *Devin : J'ai perdu mon serviteur ; Non, non, Colette n'est point trompeuse,* et une foule d'autres qui ont passé par toutes les bouches, qu'on a jusqu'à présent chantés sur tous les théâtres. Je souhaite le même sort au *Benvenuto Cellini* de M. Berlioz.

Pour quiconque se respecte, le *Devin du village* a encore un double intérêt ; d'abord celui qui s'attache au nom de l'auteur, un des plus beaux que renferment les annales de la France, une de ses gloires les plus pures ; ensuite comme monument historique, comme point de départ de l'opéra français, comme créateur de cette école gracieuse, tant vilipendée par M. Berlioz, et qui a été portée si loin par

(1) D'innombrables variations ont été faites sur cette mélodie à trois seules notes. Le célèbre compositeur Albrechtsberger, le maître de Beethoven, de Ries, de Hummel, en a fait un morceau à quatre parties, avec accompagnement de cor, dont nous possédons l'autographe. Vogler, qui fut le maître de Weber et de Meyerbeer, a fait une composition, avec chœurs et grand orchestre, nommée *Trichordium,* dans laquelle, avec une mélodie aussi bornée, il s'est montré un des harmonistes les plus savants de son temps.

Grétry, Dalayrac, Méhul, Boïeldieu, Hérold, Berton et Auber.

Gluck, lui-même, cite le *Devin du village* comme un ouvrage remarquable ; nous allons voir tout à l'heure comment M. Berlioz, accusant Gluck d'une ironie perfide, interprète les paroles du célèbre compositeur.

Le 13 septembre 1835, le *Journal des Débats* donne un article de M. Berlioz intitulé : *Souvenirs d'un habitué de l'Opéra.* Le critique s'exprime au sujet de cet opéra d'une manière tellement acerbe, tellement tranchante, qu'on ne sait si l'on doit s'étonner le plus du langage de l'écrivain ou du journal qui ouvre ses colonnes à de pareils écarts. Après avoir vanté l'assiduité avec laquelle il suivait les représentations des œuvres de Gluck, et avec quelle persistance il y entraînait ses amis, il dit :

« Depuis notre entrée dans le théâtre, quelque accident « pouvait être survenu ; on avait peut-être changé le spec- « tacle et substitué à l'œuvre monumentale de Gluck « quelque *Rossignol*, quelques *Prétendus*, une *Caravane du* « *Caire*, un *Panurge*, un *Devin du village*, un *Aristippe*, « une *Lasthénie*, toutes productions plus ou moins pâles « et maigres, plus ou moins plates et fausses, pour lesquelles « nous professions un égal et souverain mépris. Le nom de « la pièce, inscrit en grosses lettres sur les parties des « contre-basses, nous tirait d'inquiétude ou justifiait nos « appréhensions. Dans ce dernier cas (il se présentait alors « assez fréquemment), nous nous précipitions hors de la « salle en jurant comme des soldats en maraude qui ne

« trouveraient que de l'eau dans ce qu'ils avaient pris pour « des barriques d'eau-de-vie, et confondant dans nos ma- « lédictions l'auteur de la pièce substituée, le directeur « qui l'infligeait au public et le gouvernement qui la laissait « représenter. Pauvre Rousseau qui attachait autant d'im- « portance tout au moins à sa partition du *Devin du village* « (si toutefois c'est une partition) qu'aux chefs-d'œuvre « d'éloquence qui ont immortalisé son nom ; lui qui croyait « fermement avoir écrasé Rameau tout entier, voire même « le trio des Parques, avec les petites chansons, les petits « flons-flons, les petits rondeaux, les petits solos, les petites « bergeries, les petites drôleries de toute espèce dont se « compose son petit intermède ; lui qu'on a tant tourmenté, « lui que la secte philosophique des Holbachiens a tant « envié pour son œuvre musicale, lui qu'on a accusé de n'en « être pas l'auteur, lui qui a été chanté par toute la France, « depuis Jéliot et mademoiselle Fel jusqu'au roi Louis XV, « qui ne pouvait se lasser de répéter : *J'ai perdu mon ser-* « *viteur*, avec la voix la plus fausse de son royaume ; lui, « enfin, dont l'opéra favori obtint, à son apparition, tous les « genres de succès ; pauvre Rousseau ! Qu'aurait-il dit de « nos blasphèmes, s'il eût pu les entendre ? Et pouvait-il « prévoir que son œuvre chérie, dans le même théâtre où « jadis elle excita tant d'applaudissements, tomberait un « jour pour ne plus se relever [1], au milieu des éclats de rire

(1) M. Berlioz s'est trop tôt réjoui de son triomphe, car le *Devin du village* vient d'être représenté, le 29 mai 1838, sur le Théâtre Français, à l'occasion du bénéfice de madame Paradol.

« de toute la salle, sous le coup d'une énorme perruque « poudrée à blanc, jetée aux pieds de Colette par un inso- « lent railleur ? J'assistai à cette dernière représentation du « *Devin ;* beaucoup de gens, en conséquence, m'ont attri- « bué la *mise en scène* de la perruque ; mais je suis bien « aise, puisque j'en trouve l'occasion, de protester de mon « innocence. Je crois même avoir été autant indigné que « diverti par cette grotesque irrévérence ; de sorte *que je ne « puis savoir au juste si j'en aurais été capable* [1]. Mais

(1) Tout le monde ne partage pas le sentiment de M. Berlioz à l'égard de cet affront fait à Jean-Jacques : la *France Musicale* du 22 avril 1838, dans un article très remarquable, intitulé : *De l'opéra depuis Lulli jusqu'à Gluck*, dit : « C'était un outrage d'autant plus « grossier envers Rousseau, que l'auteur d'*Émile* avait été un grand « novateur en musique, etc. — Le grand mérite de Rousseau est « d'avoir fait entendre pour la première fois, sur la scène de notre « Opéra, des mélodies suivies, des phrases musicales développées « qui s'offraient à l'oreille sous une forme arrondie ; d'avoir eu « un style musical tel que nous le concevons aujourd'hui, tout en « restant fidèle à la vérité dramatique, à l'expression intelligente « qu'exige la juste sévérité du goût français. Le succès du *Devin « du village* fut immense, colossal : l'Académie royale de Musique « n'en a jamais vu de plus extraordinaire.

« Les deux années 1752 et 1753, où l'on exécutait avec un succès « étourdissant, à Paris et à Fontainebleau, le *Devin du village*, for- « ment époque dans l'histoire de notre Opéra ; elles ont commencé « une grande révolution, etc.

« C'est de la pastorale de Rousseau que date véritablement l'O- « péra français, etc.

« Rousseau a écrit le premier opéra qui ait marqué la ligne de

« s'imaginerait-on que Gluck, oui, Gluck lui-même, à « propos de ce pauvre *Devin*, il y a quelque 50 ans, a « poussé l'ironie plus loin encore, et qu'il a osé écrire et « imprimer, dans une épître la plus sérieuse du monde « adressée à la reine Marie Antoinette, que la France, « peu favorisée sous le rapport musical, comptait cepen- « dant quelques ouvrages remarquables, parmi lesquels il « fallait citer le *Devin du village* de M. Rousseau ? Qui « jamais se fut avisé de penser que Gluck pût être aussi « plaisant? Ce trait seul d'un Allemand suffit pour enlever « aux Italiens la palme de la perfidie facétieuse. »

Les moqueries si spirituelles de M. Berlioz ne se bornent pas au *pauvre Rousseau*, elles poursuivent aussi le pauvre Grétry. Tout le monde connaît le morceau de la tempête : *Notre vaisseau dans une paix profonde*, celui : *Vous étiez ce que vous n'êtes plus*, et d'autres du *Tableau parlant*. C'est la *Gazette Musicale* du 2 février 1834 qui, cette fois, s'est chargée de nous faire connaître le jugement de M. Berlioz sur le mérite de Grétry.

« En débarquant à Livourne, je trouvai une petite hor- « reur de musique, misérable, pâle, exténuée, semblable à « ces maigres danseuses qui, vêtues d'une veste rouge « brodée de galons de cuivre et d'un pantalon blanc taché

« séparation entre l'ancienne et la nouvelle école française. Le « *Devin du village* a précédé de quatorze ans les essais de Grétry « sur la scène de l'Opéra-Comique, et de vingt-deux ans l'appa- « rition de l'*Orphée* et de l'*Iphigénie en Aulide*. Rousseau occupera « toujours une place éminente dans l'histoire de l'art musical. »

« de boue, étalent, pour quelques sous, leurs lascifs mou-
« vements aux yeux des matelots du port. J'avais, il est
« vrai, entendu à Marseille, comme adieu de la France, le
« *Tableau parlant* de Grétry, et franchement la muse ita-
« lienne, toute chargée qu'elle fut de sales oripeaux, me
« déplut infiniment moins que la vieille muse provinciale,
« dont le nez, armé de lunettes, sentait le tabac de dix
« pas. »

En vérité, on se sent confus en lisant des plaisanteries qui n'ont pas même le mérite d'être de bon goût. Grétry, sans exceller dans la science musicale, était néanmoins un génie ; personne ne le lui conteste, et les succès européens qu'il a obtenus en sont une preuve suffisante.

Vraiment, en entendant parler M. Berlioz, on ne croirait pas entendre parler un artiste. Ne connaissant pas le langage des soldats en maraude, nous devons supposer que c'est celui que parle M. Berlioz ordinairement, ou au moins quand il est question de noms que tout le monde prononce avec respect.

L'auteur de *Zampa* et du *Pré-aux-Clercs* n'est pas plus heureux. M. Berlioz refuse nettement à Hérold toutes les qualités qui constituent le talent du compositeur ; qualités qui ont fait ouvrir si largement à ses ouvrages les portes de tous les théâtres de la France, de l'Allemagne, et même, chose rare, la scène lyrique de l'Italie, et qui ont placé Hérold au rang des compositeurs français les plus distingués, les plus populaires. M. Berlioz lui refuse l'élévation des pensées, la vérité d'expression, la noblesse dans la forme mélodique, et cela du ton le plus cavalier. Le *Jour-*

nal des Débats du 27 septembre 1835 a encore publié cette critique, qui, certes, n'a trouvé de sympathie ni en France, ni à l'étranger. En voici un extrait :

« En un mot, je n'aime pas *Zampa*, et voilà pourquoi. « Il y a bien là-dedans de la musique, il y a même de « beaux morceaux d'ensemble ; mais comme œuvre com- « plète, comme partition, *Zampa* me paraît mauvais..... « La musique de *Zampa* n'a guère d'élévation dans la « pensée, de vérité dans l'expression ni de distinction « dans la forme. Seulement, il est bien sûr que l'auteur « des paroles n'a attaché aucune importance aux rimes « qu'il jetait au musicien, tandis que celui-ci s'est battu « les flancs en maint endroit sans pouvoir s'élever au- « dessus de son collaborateur. En outre, le style n'a pas « de couleur tranchée ; la musique ressemble fort à ces « produits industriels confectionnés à Paris d'après des « procédés inventés ailleurs et légèrement modifiés. C'est « de la musique parisienne. »

Le *Constitutionnel* du 6 décembre 1837 s'exprime ainsi à ce sujet : « La puissance critique de M. Berlioz s'est « exercée et s'exerce encore tous les jours aux dépens de « nos plus chères renommées, et nous n'oublierons jamais « avec quelle dédaigneuse supériorité M. Berlioz a parlé « du chef-d'œuvre de Hérold, de Hérold qui venait de « mourir dans toute la force de son talent. »

C'est tout autre chose à l'égard des compositeurs vivants, c'est-à-dire de ceux dont il importe d'obtenir la faveur. Ainsi, à côté des compositions comme *la Juive*, *Guido et Ginèvra*, *Esméralda* et autres, à propos desquelles

il nous répugne de reproduire les formules louangeuses, les phrases ronflantes de M. Berlioz, les compositions de Mozart et de Weber ne sont que d'innocentes études, bonnes tout au plus pour les élèves des conservatoires de province. Qu'est-ce donc pour un ouvrage comme *les Huguenots* (auquel nous nous sommes tous empressés de payer le tribut d'éloges qu'il mérite)! M. Berlioz ne peut trouver de phrases assez adulatrices ; il dit :

« Dans l'effervescence des émotions que ce chef-d'œuvre « excite, on se prend à désirer d'être un grand homme « pour pouvoir mettre sa gloire et son génie aux pieds de « Meyerbeer. » (*Débats* du 17 mai 1837).

De Liszt, il dit naïvement dans la *Gazette musicale* du 12 mars 1837 : « Aussi, depuis ces dernières années, n'est-ce « plus lui qui poursuit le succès, mais bien le succès qui « perd haleine à le suivre ; les rôles sont changés. »

Si ce que dit Gœthe est vrai : « Qu'on peut juger un « homme en observant ce qui provoque son admiration et « ce qui lui paraît ridicule, » nous devons être complètement édifié sur le compte de M. Berlioz ; son langage est tellement âpre, son mépris se fait jour d'une manière si crue, si peu adoucie, que l'on ne sait lequel on doit admirer le plus ou de sa superbe suffisance, ou de sa franchise et de sa loyauté.

Les compositeurs modernes de l'Italie et le peuple italien ne sont pas mieux traités par M. Berlioz que les Jean-Jacques, les Grétry, les Hérold. Voici sa manière de s'exprimer au sujet de la nation italienne, extraite de

l'*Italie pittoresque*, page 15 : « De tous les peuples de l'Eu-
« rope, je penche fort à le regarder (le peuple italien)
« comme le plus inaccessible à la partie poétique de l'art,
« ainsi qu'à toute conception excentrique un peu élevée.
« La musique n'est pour les italiens qu'un plaisir des sens,
« rien autre. Ils n'ont guère pour cette belle manifestation
« de la pensée plus de respect que pour l'art culinaire, etc. »
Dans la même page, il dit : « J'aimerais autant, je l'avoue,
« être obligé de vendre du poivre et de la canelle chez un
« épicier de la rue Saint-Denis, que d'écrire un opéra pour
« des Italiens. »

Les compositeurs allemands sont plus heureux : Gluck et Beethoven sont toujours au bout de la plume du célèbre critique. Il parle de Gluck et de Beethoven à propos d'un opéra ou d'une messe, du Conservatoire ou de l'Académie royale de Musique ; à propos d'un concerto de cor ou de flûte, à propos d'un album d'étrennes ou d'une chanson de Béranger. Et, dans la crainte que les lecteurs du *Journal des Débats* ne connaissent pas ces deux génies par les nombreux articles que M. Berlioz en a faits dans le *Rénovateur* ou le *Réformateur*, il leur reproduit textuellement ce que les légitimistes et les républicains, ou les bienheureux lecteurs de la *Gazette musicale* ont déjà lu il y a deux ou trois ans. Quand nous aurons examiné attentivement ces articles, nous y verrons que l'Allemagne n'a pas plus sujet de se réjouir de cette admiration fanatique, que la France et l'Italie d'être contristées du suprême dédain dont M. Berlioz couvre les noms des hommes illustres qui font la gloire de leur patrie.

V.

Il est pénible de voir qu'un artiste ait employé des jours, des années à étudier les œuvres des grands maîtres, avec une persévérance vraiment étonnante, sans avoir pu parvenir à en saisir l'esprit, comme un homme qui, à force de compter des grains de sable, laisserait échapper les perles et les diamants qui s'y trouvent à foison. Cela arrive à M. Berlioz à l'égard de Beethoven et de Gluck; il a dit plusieurs fois, et nous l'en croyons sur parole, qu'il avait beaucoup étudié les deux *Iphigénie*, l'*Orphée*, l'*Armide*, qu'il savait par cœur les opéras de Gluck, de même que les symphonies de Beethoven, et, malheureusement, plus les articles qu'il a écrits sur les uns et les autres sont nombreux, plus il nous sera facile de démontrer qu'il ne les

comprend pas, et qu'en s'attachant à suivre la lettre trop scrupuleusement, l'esprit lui en a échappé.

Pour M. Berlioz, nous l'avons déjà dit, le monde musical ne remonte pas au-delà de Gluck. Ce sont ses colonnes d'Hercule ; à Gluck s'arrête l'histoire de l'art ; antérieurement à Gluck, il n'a pas existé de grands compositeurs.

Mais puisque le cercle de l'histoire musicale est si rétréci pour M. Berlioz, on doit s'attendre au moins à une étude aussi large qu'approfondie du seul siècle auquel il veut bien rapporter le commencement de l'ère musicale. Il n'en est rien. Quand on a lu avec attention tout ce que M. Berlioz a écrit sur Gluck (et ce n'est pas peu de chose), on y trouve bien une sorte d'enthousiasme, de grands mots sur les grandes qualités, le grand caractère de la musique dramatique de Gluck, mais nulle part un aperçu nouveau, une appréciation, une pensée qui nous apprenne quelque chose qui n'ait pas été dit avec infiniment plus de finesse et d'à-propos dans le temps de la guerre des Gluckistes et des Piccinistes. En voyant donc les nombreux articles et feuilletons de M. Berlioz sur Gluck, ses répétitions continuelles des mêmes déclamations, des mêmes idées, des mêmes formes ; en voyant les reproductions des mêmes articles dans les différents journaux, on serait tenté de croire que Gluck a été regardé par M. Berlioz comme une excellente *vache à lait*. Que si l'on résume tous ces articles, abstraction faite de ceux où Gluck a fourni le prétexte pour développer ou délayer une pensée, il ne reste rien que nous devions à l'étude sérieuse et spéciale de M. Ber-

lioz. Une grande partie de ce qui touche la personne, la vie de Gluck, la guerre des Gluckistes, l'apparition des ouvrages de ce maître, leur réception en Italie et en France est tirée de l'ouvrage intitulé : *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par Gluck*,1781; et M. Berlioz s'est bien gardé de nous indiquer la source où il a puisé. L'autre portion est composée des analyses anatomiques des partitions de Gluck. Les quinze colonnes de la *Gazette Musicale* des 1er et 8 juin 1834 ne renferment pas autre chose. L'ouvrage cité plus haut lui a fourni le fond de l'article ; l'analyse ou plutôt la *dissection* de quelques morceaux composent le reste. L'ensemble est entrecoupé par les éclairs de la prose de M. Berlioz. Il débute de cette manière pompeuse :

« Ce n'est jamais sans une commotion d'enthousiasme « que le nom de Gluck se présente à ma pensée..... J'étais « fort jeune quand je fus admis au seuil de ce magnifique « temple dont Gluck a été à la fois l'architecte, le grand-prêtre et le Dieu. » Et plus loin à propos de l'opéra *Il Telemaco :* « De quel transport ne fus-je pas saisi en dé- « couvrant cette merveilleuse élégie où la mélodie le dis- « pute aux accords et aux dessins de l'orchestre pour « peindre la plus accablante douleur qui puisse briser le « cœur d'une femme jeune et belle, celle de voir son amour « dédaigné de l'homme auquel elle a sauvé la vie ! » Pour donner une idée des analyses des ouvrages de Gluck, nous recommandons à nos lecteurs le fragment suivant du même article :

« L'instrumentation.... elle est nulle ; les instruments à « cordes sont seuls employés. Mais comme chaque partie « est dessinée !!![1] Sous le vers : *Quando appannatti, e tardi « pria giro gli occhi intorno*, les violons déroulent une « longue période à laquelle les altos viennent se joindre « bientôt après ; les trois parties se mêlent, se croisent,

(1) Les trois points d'exclamation de M. Berlioz nous rappellent ce qu'il dit de cette ponctuation effrayante à propos des romances de mademoiselle Loïsa Puget : « J'ai horreur des points d'excla- « mation. C'est chez moi une idiosyncrasie, comme les chats chez « M. Meyerbeer. Un seul suffit à me faire faire la grimace, deux « m'impatientent, trois me mettent en fureur. Jugez donc de ce « que j'éprouve quand j'aperçois les points d'exclamation de ma- « demoiselle Puget rangés en bataille derrière les carreaux d'un « éditeur, et bourrés de sentiment depuis la pointe jusqu'au « point. »

Quelles grimaces doit-il avoir faites ce pauvre M. Berlioz, dans quel état d'impatience et de fureur doit-il avoir été en écrivant ainsi sur Ponchard (*Gazette Musicale* du 27 avril 1834) :

« Quel parti il sait tirer de cet ingrat instrument (!) Quel art (!) « Quelle sensibilité pénétrante (!!) Quelle prononciation par- « faite (!) Et quelle ame intelligente ! Oh (!) Bravo (!) Bravo (!) « Ponchard ; mille fois bravo (!!) C'est admirable (!!!).

Hector Berlioz.

Le 24 avril 1836, M. Berlioz commence ainsi : « Magnifique (!) « admirable (!) superbe (!)» à propos d'un fragment d'*Iphigénie en Tauride* ; et à la fin de l'article, M. Berlioz s'écrie : « Gluck cor- « rigé par un danseur (!!!!) » M. Berlioz ne nous dit pas quel effet lui font quatre points d'exclamation, ni des demi-pages de points de suspension.....

« montent et descendent doucement ; le sang commence à « circuler, la vie se communique de proche en proche : Il « promène ses yeux autour de lui : *Pria giro gli occhi « intorno ;* et le chant s'élevant peu à peu, vient, par un « *crescendo*, faire explosion sur les mots : *E poi gli appersi « al giorno :* puis les ouvrit à la lumière. Un léger accent « de reproche se fait sentir dans la phrase : *E mi trafisse il « cor.* Après un silence, Asteria reprend sur un ton plus « élevé : *O giorno !!* second silence plus prolongé... Le « chant s'élève encore : *O dolce sguardi !* troisième silence... « Et la voix se traînant péniblement jusqu'au son le plus « aigu, avec les paroles : *O rimembranza !* retombe tout à « coup comme le soupir étouffé d'un cœur qui se brise en « murmurant : *O amor !* et... plus rien... pas un mot de « ritournelle... l'orchestre se tait... que pourrait-il ajouter « en effet qui ne fût au moins inutile ?... Eh bien ! je fis « entendre un jour en Italie ce morceau déchirant à un « *musicien* d'un talent fort distingué ; il le trouva insigni- « fiant, et me prouva sa nullité par une foule de *raisonne- « ments* péremptoires. Je sentis, dès ce moment, que je le « haïssais de toutes mes forces ; je ne crois pas pouvoir lui « pardonner jamais. Pasta ! Nina ravissante ! Elle, elle « seule doit chanter la désolante mélodie que Gluck a « tirée du fond de son cœur. Parmi toutes les *brodeuses* « dont l'Italie a peuplé le monde musical, il faut espérer « qu'aucune ne s'avisera de choisir cet admirable thème « pour ses exercices vocaux, ni de le couvrir des fleurs de « sa rhétorique *laryngée*. Si le malheur voulait pourtant

« que cela fût, je prie d'avance la blasphématrice de rece-
« voir à ce sujet mes *plus sincères malédictions*.

Il peut être curieux pour les lecteurs de connaître comment est venue à M. Berlioz cette admiration fanatique pour Gluck. On croira certainement qu'elle n'a pu lui être inspirée que par la puissance du génie dont sont empreintes les compositions de ce grand maître. Il n'en est pas ainsi. M. Berlioz étant encore au milieu de ses compatriotes les Dauphinois (qui sont, selon lui, les plus *innocents* hommes du monde en tout ce qui se rattache à l'art musical) (*Italie pittoresque*, page 16), M. Berlioz, n'ayant jamais mis les pieds dans une salle de spectacle, ne connaissait que les quatuors de Pleyel, lorsqu'il fit l'heureuse rencontre d'un recueil de vieux airs, au milieu desquels il trouva des morceaux d'*Orphée*, *avec accompagnement de guitare*. Ils devinrent bientôt, dit-il, l'objet de sa prédilection ; son enthousiasme fut poussé jusqu'au délire, non pas par la représentation à grand orchestre d'un opéra de Gluck, mais par la lecture d'une *notice biographique sur le célèbre compositeur*, par la *description de l'orage* d'Iphigénie et *la dissertation sur le sommeil d'Oreste*. Cela peut paraître incroyable, mais cela est raconté très agréablement par lui-même à la page 360 de la *Gazette musicale*, 1re année.

Une fois frappé par les beautés d'*Orphée*, *avec accompagnement de guitare* et par *la dissertation sur le sommeil d'Oreste*, l'imagination combustible de M. Berlioz ne pouvait plus se calmer. Arrivé à Paris, il n'aspirait qu'à voir

représenter un opéra de Gluck. Chaque matin il courait, pâle d'attente, à une place où l'afficheur devait lui apporter un désappointement nouveau. « Je m'en retournais, « dit-il, en accablant de malédictions Lebrun, Rousseau, « Lemoine, Pertuis et le directeur de l'Opéra. » Un jour, regardant machinalement les affiches, il voit enfin le messie qu'il attendait depuis si long-temps. « Alors, » laissons-le parler lui-même : « mes genoux commencèrent à « trembler, mes dents à claquer, et, pouvant à peine me « soutenir, je me dirigeai vers mon hôtel saisi d'une espèce « de vertige.—Qu'as-tu ? me dit R. (un de ses amis) en me « voyant rentrer tout défait et mon mouchoir devant le nez; « es-tu tombé?.. Tu saignes... que t'est-il donc arrivé? « Parle donc. — On joue... on joue... ce soir... *Iphig*... « *Iphigénie en Tauride*. — Ah !... Et nous restâmes tous « les deux muets, étourdis, suffoqués, anéantis. »

Une année plus tard, M. Berlioz a gratifié les lecteurs du *Journal des Débats* d'une bonne partie de cette narration avec quelques variantes; mais le passage qui témoigne de son horreur pour la musique italienne ne s'y trouve pas, c'est pourquoi je le transcris ici :

« Décrire ce que j'éprouvai en la voyant représenter « (la partition d'*Iphigénie*) n'est pas en mon pouvoir; je « dirai seulement que l'effet de ces sombres mélodies se « continua long-temps après, et que j'en pleurai toute la « nuit; je me tordais dans mon lit, chantant et sanglot- « tant tout à la fois, comme un homme sur le point de de- « venir fou. La grande vogue de Rossini commençait pré-

« cisément à cette époque; ses admirateurs, aussi fana-
« tiques dans leur genre que je pouvais l'être dans le
« mien, étaient pour moi l'objet d'une haine et d'une hor-
« reur à peine croyables. S'il eût été alors en mon pouvoir
« de mettre un baril de poudre sous la salle Louvois et de
« la faire sauter pendant la représentation de *la Gazza* ou
« du *Barbiere,* avec tout ce qu'elle contenait, à coup sûr je
« n'y eusse pas manqué. »

Si cette fièvre gluckiste ne s'est pas calmée à l'heure qu'il est, et si cette aversion pour la musique italienne subsiste encore après avoir vu les décombres fumants de la salle Favart, les amateurs du Théâtre Italien, quand il sera sous la direction de M. Berlioz, auront à redouter une seconde édition de la conspiration des Poudres. La destruction de cette moderne Babylone sera plus sinistre encore et bien plus tragique que la première fois, attendu que M. Berlioz ne pourrait même pas patienter jusqu'à la fin du spectacle. Comme on le voit, la passion de M. Berlioz pour la bonne musique est sans bornes, pour ne pas dire quelque peu brutale, et elle serait capable de grandes choses. Il faudra qu'au Théâtre Italien on aime *Télémaque*, *Alceste* et *Iphigénie*, de Gluck, ou il faudra se résigner à sauter en l'air avec les perruques et les quinquets. Ayant pour directeurs des hommes de cette espèce, qui espèrent faire de la propagande de cette façon, ou plutôt avec ce *sans-façon*, le sort du Théâtre Italien est assuré, et les actionnaires et les émotions dramatiques ne peuvent lui manquer. Pour peu que les nouveaux Gluckistes soient

tous de cette force, il faudra faire des neuvaines, des prières pour que cet âge d'or de la bonne musique ne revienne jamais. Si M. Berlioz a pour ses propres compositions seulement le quart du frénétique et *brûlant* amour dont il est possédé pour celles de Gluck, gare à ceux qui ne les goûtent pas: il les poursuivra, comme dit la chanson bordelaise: *Par mer et par terre, et par trahison.* Michel-Ange se contenta de jeter sa palette à la tête du pape qui ôsait blamer son *Jugement dernier;* en pareille occasion, M. Berlioz aurait enseveli le Saint-Père sous les décombres du Vatican.

M. Berlioz ne se borne pas à l'article auquel nous avons emprunté cette piquante citation; douze ou treize colonnes sont encore remplies de l'opéra d'*Iphigénie en Tauride*, absolument du même style que les feuilletons infligés périodiquement aux lecteurs des *Débats.* Rien n'explique mieux la prodigalité de M. Berlioz envers ceux-ci que la série d'articles *Gluck* dont il les a gratifiés, seconde édition de ceux qu'il avait publiés une année avant dans la *Gazette musicale.* Après avoir parlé de Gluck, le 13 septembre 1834, dans les *Souvenirs d'un habitué de l'Opéra*, après avoir traité le *Système de Gluck,* les 2, 16, et 23 octobre suivants, il les régale encore de feuilletons de neuf colonnes sur les deux *Alceste*, du même compositeur. Si, après cela, les lecteurs de M. Berlioz ne possèdent pas bien leur Gluck, c'est qu'il y a mauvaise volonté de leur part, car il n'est pas possible de l'enseigner plus clairement et avec une plus louable persévérance que ne le fait M. Berlioz. Nous

ne pouvons nous dispenser d'en donner un tout petit échantillon. On y verra que rien n'égale les feuilletons de M. Berlioz. Il n'y a rien qui soit plus savamment confus, et à la fois plus sec et plus incompréhensible. Nous prendrons notre exemple dans un article sur *Alceste*. Il y est dit que : « Le roi va mourir sur les six notes *ut, ut, ré, ré,* « *ré, fa.* » Plus loin : « Au lever du rideau, *le chœur entre* « *sur l'accord de septième diminuée* sol *dièse*, si, ré, fa, *qui* « *rompt la cadence harmonique de l'orchestre.* » Ensuite : « *Le quatrième acte commence avec un crescendo*, *image* « *musicale de la grande idée de dévouement qui vient de* « *poindre dans l'ame d'Alceste.* » Puis enfin :

« Ainsi, après le dernier point d'orgue, Alceste doit ra- « lentir la mesure de plus du double, de manière à donner « aux *noires* une valeur égale à celle des *blanches pointées* « du mouvement précédent. Un souvenir est venu étreindre « son cœur de mère et briser l'élan héroïque qui l'entraî- « nait à la mort.... Deux hautbois élèvent leurs voix gé- « missantes dans le court intervalle de silence que laisse « l'interruption soudaine du chant et de l'orchestre. Le « récitatif : *Arbitres du sort des humains* offre cela de par- « ticulier dans son instrumentation, que la voix est pres- « que constamment suivie à l'unisson et à l'octave par six « instruments à vent, deux hautbois, deux clarinettes, « deux cors sur le tremolo des instruments à cordes. Ce « mode d'orchestration est très rare ; je ne crois pas qu'on « l'ait tenté avant Gluck ; il est ici d'un effet solennel qui « convient merveilleusement à la situation. Remarquons en

« même temps le singulier enchaînement de modulations « suivi par l'auteur pour lier ensemble les deux grands « airs que chante Alceste à la fin de cet acte. Le premier est « en *ré majeur ;* le récitatif qui lui succède et dont je viens « de parler, commençant aussi en *ré*, finit en *ut dièse mi-* « *neur ;* le solo du grand-prêtre, rentrant pour dire que le « vœu d'Alceste est accompli, commence en *ut dièse mineur* « et finit en *mi bémol.*

Gluck n'est pas le seul compositeur que la savante critique de M. Berlioz dissèque ainsi; Beethoven, Mozart, Weber, tous les grands hommes modernes, tous les grands effets sont analysés de la même façon. A chaque nouvel opéra ou opéra-comique, le même plaisir attend les fortunés lecteurs de M. Berlioz; nous en avons connu beaucoup, mais très peu avaient l'avantage de comprendre ses analyses, moins encore les musiciens que les autres. Il est vrai que, depuis qu'il existe des critiques, jamais on n'a porté aussi loin la dissection des ouvrages d'art. M. Berlioz doit pourtant savoir que le compositeur a mille moyens dans la disposition de ses matières pour produire de l'effet, qu'ils échappent à toute analyse, et qu'on ne peut les toucher avec le scalpel chirurgical; comme la sensitive, l'ame se reploie si vous y portez la main, et elle échappe à vos investigations curieuses, car, comme le dit Pythagore: « *la musique* « *est un calcul secret que l'ame fait à son insu.* »

Pour connaître Gluck, si nous avons recours aux nombreux articles de M. Berlioz, si, par eux, nous voulons savoir ce qui donne tant de puissance aux ouvrages de ce

grand maître, comment il produit de si immenses effets, il nous répondra que c'est parce qu'il a employé ici les trombonnes, là les flûtes, parce qu'il a fait apparaître l'accord de septième à cet endroit et la quarte non préparée à cet autre; que la mort du roi n'est tragique que parce qu'il meurt sur les notes *ut, ut, ré, ré, ré, fa*; que le jour va poindre par un *crescendo*. Ce jugement peut paraître très drôle, mais cependant il est ainsi. Tout ce qui est bizarre et grotesque, tout ce qui jure contre les règles adoptées provoque l'admiration de M. Berlioz. Ce qui semble lui avoir échappé en étudiant les œuvres de Gluck, c'est la profonde connaissance qu'il avait de son art et de ses effets sur l'homme; c'est le dessin caractéristique des héros de ses drames, la clarté, la vérité et la chaleur de ses récitatifs; l'inspiration, l'ame de ses mélodies et surtout la force et la grandeur qui résident dans ses chœurs.

Thibaut, dans l'ouvrage que nous avons déjà cité, a parlé de l'étude sérieuse des chefs-d'œuvre de musique; à ce propos, il a écrit un chapitre remarquable sur le fanatisme pour telle ou telle école, pour tel ou tel maître. C'est autant pour l'instruction de M. Berlioz que pour celle des jeunes compositeurs en général que nous traduisons ici quelques lignes de ce grand savant.

« L'étude approfondie des œuvres spéciales est indispen-
« sable; mais cette étude a souvent ses inconvénients.
« Car rarement les hommes ont un esprit assez judicieux,
« assez fort, assez étendu pour se préserver d'une partia-
« lité qui leur devient nuisible. Aussi, cherchent-ils souvent

« à être grands dans de petites choses, et à donner à leur « pauvreté intellectuelle la couleur d'une haute puissance.

« De tels hommes se trouvent surtout dans le monde « musical. Les enthousiastes de Hændel ne veulent pas en- « tendre parler de Mozart ; ceux de Mozart ne reconnais- « sent pas le mérite de Hændel ; les admirateurs de Bach « ne veulent pas de Marcello. Tout ce que ces maîtres « favoris ont fait de mauvais doit donc aussi servir de « modèle, car il est plus facile d'avoir une adoration aveu- « gle pour leurs ouvrages que d'acquérir un jugement « sain pour les apprécier.

« Un homme sensé ne prendra pas plus la peine de moti- « ver la préférence qu'il accorde au bleu, au vert ou au « rouge, qu'il n'affirmera qu'un air de tendresse soit plus « beau que celui qui exprime le courage et le devouement. « On ne saurait assez se prémunir contre cette petitesse « d'esprit. Pourquoi vouloir, au milieu d'un parterre, n'ad- « mirer que votre fleur de prédilection et mépriser toutes « les autres, plutôt que de vous cueillir un bouquet varié ? « En musique, on se prive de la plus haute des jouissances « quand on sacrifie tous à un seul. Chacun a un charme « qui lui est propre, et c'est là seulement qu'est l'immen- « sité de la véritable musique.

« Graun n'avait pas le génie de Hændel, mais *la Mort de* « *Jésus*, cette composition naïve et pieuse, vivra aussi « long-temps que le *Messie* de Hændel. Ainsi, Gluck n'avait « certes pas cette admirable finesse, cette grace, on pour- « rait dire éthérienne, de Mozart ; mais qui oserait dire

« que, dans les ouvrages de Mozart, il y ait, pour exprimer « ce qui est grandiose, la force et la puissance qui distin- « guent les œuvres de Gluck ? J'ai déjà dit plusieurs fois à « quel point je vénère Palestrina ; cependant je soutiens « qu'il n'aurait pas plus été capable d'écrire le *Don Juan* « de Mozart qu'Homère de créer le *Hamlet* de Shakespeare. « Mozart n'aurait pas davantage pu produire la messe « *Papæ Marcelli* de Palestrina.

« Apprenons, à l'instar de nos grands maîtres, la musi- « que des Italiens, et imitons leur impartialité. Hændel fut « adoré en Italie. Hasse y fut surnommé le *divin saxon*, et, « jusqu'aujourd'hui, ce nom lui est resté. Disons donc « enfin sincèrement, en mettant de côté un sot amour- « propre, disons avec Hasse : *le céleste Lotti !* Et avec Sé- « bastian Bach : *l'admirable Caldara !*

VI.

Jamais, même quand la critique était encore dans sa plus tendre enfance, on n'a osé publier rien qui ressemblât aux pages de M. Berlioz. Il est vrai qu'il paraît écrire plutôt par métier que par vocation.

M. Berlioz songeait apparemment à sa manière de voir et de juger, quand il disait, à propos de la tâche des *malheureux critiques*, qu'elle lui paraissait on ne peut *plus rude*, *plus fatigante*, *plus difficile*, *plus décourageante*, *plus détestable*, *plus sotte et plus inutile* (*Gazette musicale* du 7 janvier 1838). Les trois dernières qualifications surtout nous semblent parfaitement choisies par M. Berlioz, et personne n'aurait pu caractériser avec plus de justesse sa critique qu'il

ne l'a fait lui-même. Tout le monde sera de son opinion, rien qu'après avoir lu les citations, tirées de ses feuilletons, que nous venons de donner. Mais là ne se borne pas le talent d'aristarque musical de M. Berlioz, et quoique nous ayions déjà enrichi notre article de beaucoup d'extraits, nous ne sommes pas encore au bout. Nous ne saurions jamais les remplacer ; car, où pourrions-nous trouver des mots, des expressions bizarres, outrées, qui valussent les mots, les néologismes, les locutions hasardées de M. Berlioz ? Il faut donc, pour être bien clair, pour être bien compris et atteindre entièrement notre but, puiser à cette source si féconde en propos étranges, en descriptions fantastiques, en doctrines grotesques et en plaisanteries sans gaîté et sans couleur.

Beethoven a fourni presqu'autant d'articles à M. Berlioz que Gluck. Lui aussi n'a été admiré par M. Berlioz que dans ce que ses ouvrages contiennent de singulier, d'incohérent, et l'on pourrait dire de défectueux.

Rossini a été de même exploité, analysé ou plutôt disséqué. Spontini, au contraire, a été envisagé du point de vue poétique, et tout l'enthousiasme éprouvé et tant de fois décrit par M. Berlioz, à propos des ouvrages de Gluck, est reproduit, sous la forme d'une nouvelle, à propos de la *Vestale* de Spontini. Tout ce qui était arrivé à M. Berlioz avec les ouvrages de Gluck arrive à son héros M. Alphonse ; M. Alphonse, qui ressemble à s'y méprendre au critique du *Journal des Débats*. Il n'y a qu'une légère variante dans le dénoûment ; M. Alphonse, après avoir entendu la mu-

sique dont il était idolâtre, au lieu de se tordre dans son lit et de se trouver sur le point de devenir fou, le devient tout-à-fait ; il se place au coin de l'Académie royale de Musique et se brûle la cervelle. M. Berlioz fait son oraison funèbre en ces termes touchants : *Pauvre Alphonse !* suivis de trois lignes de petits points.

Il faut, pour être bon critique musical, que l'amour de l'art marche de pair avec le raisonnement ; que, sans fermer son cœur aux effets produits par la musique, on ne laisse cependant pas surprendre sa raison ; qu'on ne se laisse pas éblouir par des éclairs de génie ou par de vives émotions qu'une digestion bonne ou mauvaise a provoquées plutôt que la musique elle-même. M. Berlioz tient à honneur de prouver qu'il est appelé à la critique, à la véritable critique, et qu'il est l'arbitre suprême en cette matière. Voici comment il s'y prend pour nous faire connaître les *bons et les mauvais effets musicaux* qu'il ressent, dans des termes qui révèlent une certaine science médicale, mais que nul autre que M. Berlioz n'aurait jugé devoir employer en parlant de musique [1].

« Quant à celles (les émotions) que l'auteur de cet arti-
« cle doit personnellement à la musique, il affirme que
« rien au monde ne saurait en donner l'idée exacte à celui
« qui ne les a point éprouvées. Sans parler des affections
« morales que cet art a développées en lui, et pour ne citer
« que les impressions reçues et les effets éprouvés au mo-

(1) *Gazette musicale* du 10 septembre 1837.

« ment même de l'exécution des ouvrages qu'il admire,
« voici ce qu'il peut dire en toute vérité : A l'audition de
« certaine musique, tout mon être semble entrer en vi-
« bration ; c'est d'abord un plaisir délicieux où le raison-
« nement n'entre pour rien ; l'habitude de l'analyse vient
« ensuite d'elle-même faire naître l'admiration. L'émotion,
« croissant en raison directe de l'énergie ou de la grandeur
« des idées de l'auteur, produit successivement une agita-
« tion étrange dans la circulation du sang ; mes artères bat-
« tent avec violence, les larmes, qui d'ordinaire annoncent
« la fin du paroxisme, n'en indiquent qu'un état pro-
« gressif qui doit être de beaucoup dépassé. En ce cas, ce
« sont des contractions spasmodiques des muscles, un
« tremblement de tous les membres, *un engourdissement*
« *total des pieds et des mains*, une paralysie partielle des
« nerfs de la vision et de l'audition, je n'y vois plus, j'en-
« tends à peine ; vertige.... demi-évanouissement... On
« pense bien que des sensations portées à ce degré de vio-
« lence sont assez rares, et que d'ailleurs il y a un rigou-
« reux contraste à leur opposer, celui du *mauvais effet*
« *musical* produisant le contraire de l'admiration et du
« plaisir. Aucune musique n'agit plus fortement en ce sens
« que celle dont le défaut principal me paraît être la pla-
« titude jointe à la fausseté d'expression. Alors, je rougis
« comme de honte, une véritable indignation s'empare de
« moi ; on pourrait, à me *voir*, c*roire* que je viens de re-
« ce*voir* un de ces outrages pour lesquels il n'y a pas de
« pardon ; il se fait, pour chasser l'impression reçue, un

« soulèvement général, un effort d'excrétion (bien obligé)
« dans tout l'organisme, analogue aux efforts du vomisse-
« ment quand l'estomac veut rejeter une liqueur nauséa-
« bonde. C'est le dégoût et la haine portés à leur terme
« extrême ; cette musique m'exaspère, et je la vomis par
« tous les pores. »

Nous l'avouons, c'est la première fois que nous entendons parler d'effets aussi dégoûtants produits par la musique.

Avec des facultés si extraordinaires pour la critique, facultés qui ne sont pas toujours de fort bon goût ni du meilleur ton, et qui, selon les dispositions gastriques de M. Berlioz, ne doivent pas être fort agréables pour les loges voisines, M. Berlioz ne pouvait manquer d'étonner le monde par ses écrits sur la musique, et surtout d'effrayer celui qui est appellé monde musical. Jamais, depuis La Harpe jusqu'à Jules Janin, aucun critique ne s'est élevé à cette hauteur. Jamais homme célèbre n'a inspiré tant de crainte, jamais, non plus, critique n'a été aussi recherché que M. Berlioz. C'est lui qui se charge de nous l'apprendre dans son article des *Tribulations d'un critique*, inséré dans la *Gazette musicale* du 7 Janvier 1838 ; sans cela nous ne nous en serions jamais douté.

Afin d'échapper aux importuns, il s'embarque un beau jour *dans un wagon pour visiter Saint-Germain* et se *distraire*. D'abord, il a pour compagnon de voyage *un donneur de concerts qui lui demande des insertions de programmes*, puis, *en se sauvant dans la forêt de Saint-Germain, il rencontre un visage courroucé, celui d'un autre*

musicien qui lui reproche de n'avoir point assisté à sa matinée musicale ; puis, c'est *un chanteur* qui veut se faire entendre par lui et qui l'obsède. M. Berlioz veut revenir à Paris ; un bourgeois l'accoste et lui parle avec emphase de *son Requiem* et des faveurs ministérielles que cet immortel ouvrage a dû faire pleuvoir sur lui. La modestie de M. Berlioz reçoit une si rude atteinte, que, n'y tenant plus, il se jette dans la Seine ! Rassurez-vous, toutefois, M. Berlioz avait pris la précaution, avant de faire ce saut périlleux, de choisir le voisinage d'un îlot où il aborde et trouve un de ses amis qui veut lui faire juger un nouvel instrument à vent. Après une longue et monotone conversation, *le critique exténué, assassiné, mouillé, embourbé, stupéfié rentre enfin chez lui.* Là, il trouve trois nouveaux donneurs de concerts et fabricants d'albums qui l'étourdissent tous à la fois, le persécutent pour avoir des articles dans le *Journal des Débats*. M. Berlioz, qui sait ce que cela va lui coûter, perd le courage qui l'avait soutenu pendant toute la matinée. *Il tombe lourdement sur le parquet comme frappé d'apoplexie ; sa femme épouvantée pousse des cris d'effroi ; les voisins accourent, on s'empresse de le porter dans sa chambre.* Il ne peut reposer que quelques heures. Un nouvel importun demande avec instance à lui faire une communication très pressée. M. Berlioz s'habille parce qu'*il pense que c'est tout au moins un aide-de-camp du prince royal ;* peut-être même se flattait-il que c'était le prince en personne qui, ayant entendu parler de ses infortunes, venait lui faire une visite de condoléance. Hélas ! plaignez de toute

votre ame *le malheureux critique*, il est obligé d'avaler une seconde fois l'éloge de son *Requiem. C'est merveilleux, c'est colossal ! c'est gigantesque ! c'est sublime !* Ce monsieur *éprouve le besoin d'exprimer à M. Berlioz son enthousiasme, son admiration, son exaltation, sa stupéfaction, sa vénération.* (Rien de plus juste, mais il aurait dû mieux choisir le moment de satisfaire ce besoin). *Quel œuvre ! Monsieur, c'est-à-dire quel chef-d'œuvre !* Le Monsieur poursuit : *Puisque vous êtes un si habile critique,* etc. Le discours aboutit, comme on le devine, à demander un article dans la *Gazette musicale*. M. Berlioz l'éconduit. Le critique désappointé rentre dans sa chambre en s'écriant : *Feux et tonnerres !* Le portier l'interrompt de nouveau en lui apportant une lettre de M. Schlesinger, éditeur de musique, qui, comptant sur l'amitié et la plume dévouée de M. Berlioz, lui demande, *absolument*, un long article pour le lendemain en faveur de deux albums qu'il vient de publier. A quoi le critique répond :

« Mon cher Maurice,

« Il me faut *absolument* du repos et un abri contre les « albums, etc. Je vous préviens donc que, dussé-je vivre de « pain et d'eau jusqu'au moment où ma partition sera « finie, je ne veux plus entendre parler de critique d'aucune « espèce, etc. Je veux être artiste enfin ; je redeviendrai « galérien après. Jusque-là, qu'on ne me parle plus de cri- « tique d'aucune espèce ; je suis obsédé, abîmé, exterminé. « Gardez-vous donc de venir me relancer dans ma tanière, « ce serait d'une révoltante inhumanité. Je n'ai jamais

« compté parmi les apologistes du suicide (pourquoi sui-
« cide?), mais j'ai là une paire de pistolets chargés, et,
« dans l'état d'exaspération où vous pourriez me mettre,
« je serais capable de vous brûler la cervelle.

« Votre tout dévoué ami,

« Hector Berlioz. »

Il est bon de remarquer, en passant, que c'est après avoir pris la résolution de renoncer à tout jusqu'à ce qu'il ait terminé son opéra, que M. Berlioz envoie à M. Schlesinger, éditeur de la *Gazette musicale*, son tout petit récit des *Tribulations d'un critique musical*, en six colonnes et demie.

Il faut, cependant, tirer une conclusion de ce récit : ou M. Berlioz est le premier de tous nos critiques, ou rien n'égale la bassesse des artistes qui sont assez vils pour faire queue chez un homme qui les traite avec cette outrecuidance, et qui, dans ses écrits, les dépeint comme les gens les plus ridicules et les plus ignorants du monde.

Dans ce remarquable article, M. Berlioz fait une curieuse révélation : il se lamente de ce que le *malheur veut qu'il soit contraint de se creuser la cervelle en se rongeant les poings pour ennuyer les abonnés de la Gazette musicale de sa pâle, tiède et insipide critique.*

Espérons, pour ses lecteurs, que M. Berlioz aura encore pendant long-temps de quoi creuser et de quoi ronger, car où trouveraient-ils un écrivain qui se sacrifiât ainsi et pour un aussi mince résultat.

VII.

Quand nous résumons les différents articles de M. Berlioz sur la musique, nous y cherchons vainement le travail de l'artiste éclairé, qui, poussé par le véritable amour de l'art, ait voulu, par de sages conseils, par une critique modérée et consciencieuse, diriger, épurer le goût des artistes et celui du public. Nous n'y voyons que des propositions hasardées, des maximes qui ne peuvent supporter le plus léger examen, des imprécations, des *malédictions sincères*, la haine même dont M. Berlioz est si prodigue, et qu'il lance avec la même légèreté qu'il en met à couvrir de ridicule ce que tout le monde vénère. Il nous sera facile, pour peu que M. Berlioz le désire, de relever les graves erreurs et les contradictions qui fourmillent dans

ses articles ; nous pourrions ainsi lui démontrer qu'il se contredit à chaque pas. Une fois, la muse provinciale de Grétry, qui sent le tabac à une lieu à la ronde, est plus détestée de M. Berlioz que la musique lascive et dégoûtante des saltimbanques dans les ports de Livourne ; une autre fois, il engage les directeurs de l'Opéra-Comique de mettre de nouveau en scène les charmantes, les vraies, les touchantes compositions de Grétry. Si nous y joignons les critiques qu'il a faites des artistes et compositeurs de nos jours, nous y trouverons la preuve que M. Berlioz n'a pas profité du journalisme pour servir l'intérêt de l'art musical.

Car, que ressort-il des écrits de M. Berlioz qui se rapportent aux ouvrages de ceux qui peuvent ou lui susciter des obstacles, ou lui applanir la route qu'il veut parcourir ? Ce ne serait pas assez d'être roi pour déposer devant eux son sceptre et sa couronne. On peut conclure de certains feuilletons que nous connaissons que, s'il plaisait à M. Duponchel ou à l'un des chanteurs de l'Opéra de composer un drame lyrique, M. Berlioz chercherait à nous faire croire que jamais le monde musical n'aurait vu de chef-d'œuvre comparable à celui-là. Pauvre Hérold ! que n'êtes vous directeur ou chanteur à l'Opéra ! M. Berlioz, en très humble et très obéissant serviteur, déposerait ses couronnes, son génie et ses feuilletons à vos pieds, et jurerait *feux et tonnerres !* que vous êtes le plus grand homme, le plus grand compositeur que l'Opéra ait jamais vu.

Que si, au contraire, Gluck était encore tout puissant à

l'Opéra, ou bien Choron, et qu'ils s'opposassent à la réception des pièces de M. Berlioz (ce qui serait très probable d'après les principes professés par lui), alors, jamais institution ne serait plus déconsidérée que celle de Choron; jamais la musique n'aurait été enseignée par une méthode plus vicieuse que la sienne. Pour Gluck, jamais musique plus infernale, plus plate, plus commune n'aurait retenti dans la salle de l'Opéra.

« Je vous donne à deviner, » dirait alors M. Berlioz dans son style ordinaire, « comment le compositeur a conçu la « grande idée de la mort du roi? Je vous le donne en cent, « en mille, en dix mille?... Le croiriez-vous?... Il le fait « mourir sur les six notes *ut*, *ut*, *ré*, *ré*, *ré*, *fa* ! Je vous le « demande, peut-on faire mourir quelqu'un, et bien plus « un roi, sur *ut*, *ut*, *ré*, *ré*, *ré*, *fa* ! Ne serait-il pas plus « convenable, et surtout plus pittoresque, de le faire mou- « rir sur *fa*, *fa*, *ré*, *ré*, *ré*, *ut*, ou sur *mi*, *mi*, *fa*, *fa*, « *fa*, *si*? etc.

Quand un journaliste a un poids et une balance à part, non pour le poivre et la canelle, mais pour les hommes et les œuvres; quand il juge aujourd'hui d'une façon, demain d'une autre, nous ne voyons pas ce que l'art peut y gagner. Quand on entretient ses lecteurs de billevesées telles que l'effet produit sur vous par des points d'exclamation ou la lecture d'une affiche, nous ne comprenons pas de quel intérêt cela peut être pour eux.

Quelque plaisante, quelque peu dangereuse que cette critique puisse être pour tout artiste ou connaisseur qui juge

par lui-même, il faut pourtant avouer qu'une telle critique, ayant pour organe un journal aussi influent, aussi répandu que les *Débats*, deviendrait nuisible pour la généralité du public, qui n'a ni le temps ni les connaissances nécessaires pour vérifier les jugements de M. Berlioz, et qui finirait par épouser les sympathies et les antipathies de son journal. Il est donc temps que le monde musical proteste contre les assertions fausses et erronées de M. Berlioz, contre cette critique superficielle, remplie de contradictions, creuse, emphatique, capable d'induire en erreur les jeunes artistes au lieu de les guider vers l'étude grave et sérieuse qui leur convient ; cette critique qui, au lieu d'encourager ceux qui se sentent portés vers l'idéal du beau, cherche à leur inculquer un goût matériel, grossier, et les détourne ainsi de ce qui seul forme les grands maîtres. Certes, si M. Berlioz n'écrivait pas dans le *Journal des Débats*, nous n'aurions pas relevé ses nombreuses inconséquences, ses bévues, sa manière de formuler son admiration ou son aversion. Mais le journal qui, le premier en France, s'est occupé de la véritable littérature musicale, à laquelle la juste appréciation de l'histoire de la musique, autant qu'une savante et judicieuse critique des nouveautés qui s'y rapportent, avaient donné tant d'influence et d'autorité, ce journal, disons-nous, devient aussi pernicieux qu'il a été utile à l'art musical, quand la plume spirituelle et exercée de Castil-Blaze était chargée de la direction de cette partie du feuilleton. A cette époque, chaque appréciation nouvelle était un enseignement nouveau pour tous ceux

qui s'occupaient de la musique ; aujourd'hui, chaque nouveau feuilleton de M. Berlioz est une blessure faite à l'art. Si nous voyons, de nos jours, les musiciens chargés de la critique musicale s'acquitter de leur tâche avec une tendance aussi peu artistique que le fait M. Berlioz, nous devons regretter le temps où les La Harpe, les Marmontel, les Geoffroy décernaient la palme de la musique ; leur ignorance bien connue dans cette matière mettait le public en garde contre l'infaillibilité de leurs jugements. C'est donc en vain que les Fétis, les Castil-Blaze et les Blanchard ont voué une vie entière au travail et à l'étude pour détruire la fâcheuse influence que les hommes de lettres ont exercée si long-temps en France sur le monde musical, et pour détrôner cette puissance littéraire si humiliante pour la musique.

L'intérêt de l'art nous fait donc une loi d'aborder sérieusement cette question. Afin de rendre plus facile l'appréciation de la méthode d'enseignement de M. Berlioz, nous avons fait, nous le savons, beaucoup de citations, trop peut-être, mais nous ne pouvions employer d'autre moyen pour mettre le public à même de juger impartialement M. Berlioz. Nous tenions à montrer l'engoûment, la passion et la légèreté qu'il apporte dans ses jugements, et nous ne pouvions en donner de meilleures preuves qu'en les puisant dans ses propres écrits. Il est certain que si nous n'eussions pas agi ainsi, on aurait cru que nous avions chargé le tableau. M. Berlioz est trop riche pour qu'il soit nécessaire de rien lui prêter.

Désormais, en lisant les articles de M. Berlioz, chacun se tiendra sur ses gardes avant de prêter l'oreille à ses doctrines. Un autre bien peut encore naître de cet avertissement. M. Berlioz, qui hait et maudit si cordialement ce qui ne lui plaît pas et ceux qui ne partagent par ses opinions, ou plutôt ses goûts, tournera peut-être toute son ire et versera tout son fiel sur la *Chronique musicale* et sur son auteur. Nous sommes fondés à le croire quand nous avons vu que notre article sur son *Requiem*, dont on nous a mainte fois reproché la modération, a fait couver dans son cœur des sentiments de vengeance, et lui a servi de prétexte pour entretenir de nous ses lecteurs de la *Gazette musicale* et des *Débats*. Ce serait du moins une diversion pour eux, qui, pendant trois ans, ont été ballotés de Gluck à Beethoven et de Beethoven à Gluck, et lors même que ce devrait être à nos dépens, nous en serions vraiment enchantés pour eux.

Indépendamment de l'avantage d'avoir fourni à M. Berlioz de quoi faire des feuilletons sur un sujet nouveau, il en résultera un autre plus important pour le monde musical : c'est que M. Berlioz sera forcé d'ouvrir les partitions des grands maîtres ; il y trouvera, à côté des défauts que personne ne conteste, des choses admirables, des inspirations sublimes qui lui imposeront une vénération profonde et sincère. Il reviendra devant le public littéraire et artistique ; son jugement sur les grands musiciens et sur leurs œuvres sera changé ; son langage aura plus de dignité et de convenance, sa critique sera plus grave et empreinte

de conviction, et ses propres inspirations, sans rien perdre de leur cachet particulier, acquerront une couleur de vérité qui leur manque, une liaison d'idées qui les rendrait compréhensibles, un accent qui irait droit au cœur.

Il nous verra des premiers témoigner notre sympathie pour ses nouvelles compositions aussitôt qu'elles rempliront les conditions que l'art exige; de même que nous puiserons avec plaisir dans ses écrits de bonnes et saines doctrines aussitôt que le monde artistique le comptera au nombre de ceux dont les travaux ont enrichi la science et éclairé l'opinion.

FIN

MUSIQUE TYPOGRAPHIQUE

DE

TANTENSTEIN ET CORDEL,

90, rue de la Harpe.

IMPRIMERIE DE MOQUET ET Cie
rue de la Harpe, N° 90.

OUVRAGES DE JOSEPH MAINZER

EN VENTE :

CHEZ L'AUTEUR, RUE DES FILLES-DU-CALVAIRE, N° 27 ;

AUX DÉPOTS SUIVANTS :

32, RUE DE LA HARPE.

24, RUE RICHER, AU BUREAU DU PANORAMA DE L'ALLEMAGNE.

ET PASSAGE CHOISEUIL, N° 81, A L'ATHÉNÉE DES FAMILLES.

BIBLIOTHÈQUE ÉLÉMENTAIRE DE CHANT. Sous ce titre paraissent des séries de chants divisées en livraisons, et spécialement destinées aux Écoles élémentaires, aux Colléges, aux Écoles militaires et normales et aux Cours d'Ouvriers. La livraison . . . . »

Cet ouvrage est composé de poésies de J.-B. Rousseau, Racine, De Lamartine, Victor Hugo, H. Demolière, Vial, Langlé, etc., etc.

BIBLIOTHÈQUE ÉLÉMENTAIRE DE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO, et ornée de dessins de Charles Lemercier. (Livre d'Étrennes.) 1re et 2e livraisons. La livraison 10

MÉTHODE DE CHANT POUR LES ENFANTS, deuxième édition 3

MÉTHODE PRATIQUE DE PIANO POUR LES ENFANTS. . 8

MÉTHODE DE CHANT POUR VOIX D'HOMMES, à l'usage des Colléges, des Écoles normales, Écoles militaires et Cours d'Ouvriers ; *deuxième édition.* 4

ABÉCÉDAIRE DE CHANT, à l'usage de la première enfance, contenant les éléments du chant et les premières règles pour la lecture musicale, sous forme de *demandes et réponses ;* de nombreux exercices gradués, avec des petits chants dont les paroles et la musique sont appropriées à l'intelligence des jeunes élèves . 3

L'ABÉCÉDAIRE convient surtout aux salles d'asile, aux écoles primaires et aux pensions.

L'HYMNE A LA FRANCE, avec accompagnement de piano . . . 1

ESQUISSES MUSICALES OU SOUVENIRS DE VOYAGE, 1er volume. 4

CHRONIQUE MUSICALE DE PARIS, 1re livraison. 1

SOUS PRESSE :

ÉCOLE CHORALE, à l'usage des Écoles de chant, des Conservatoires de musique.

Les mêmes ouvrages paraissent en allemand chez SCHOTT FRÈRES à Mayence, et se trouvent aux adresses ci-dessus.

Imprimerie de MOQUET et Cie, 90, rue de la Ha

2/74

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
270
.8
M21.25
SS
Music

Mainzer, Joseph
Chronique musicale de Paris

S